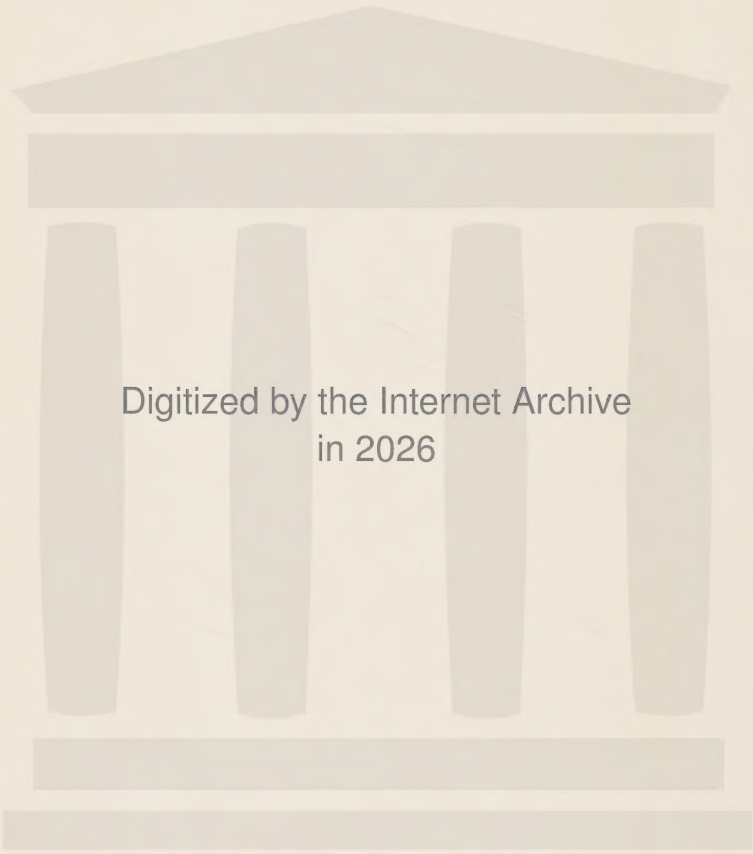
The Catholic
Theological Union
LIBRARY
Chicago, Ill.


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/sanfranciscodeas0000fjsa

San Francisco de Asís

en la

Escultura Española

POR

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

CON UN PRÓLOGO DE

E. TORMO Y MONZÓ

DE LAS REALES ACADEMIAS DE LA HISTORIA Y DE BELLAS ARTES

WITHDRAWN

The Catholic Theological Union LIBRARY Chicago, Ill.

MADRID * 1926

FRANCISCAN EDUCATION CENTER
LIBRARY
20312
LAKE GENEVA, WIS.

Tipografía Artística, Cervantes, 28 * Madrid.

PRÓLOGO

DEL presente trabajo, de tan bella taracea de Historia — cual los bellos embutidos de las maderas, tan vigorosa de su imaginada corporeidad a la vista, como llana y suave al tacto, al paso curioso de las yemas de nuestros dedos —, quiero reducirme a ponderar tan solamente el mayor de los aciertos del crítico, eso sí, en relación con el mayor de los aciertos de la gubia española, que no fué nunca tan feliz y tan a la española feliz, como cuando Pedro de Mena labró el San Francisco de Asís del Tesoro de la catedral de Toledo, tan tontamente citado y tantas veces mentado erróneamente como de su maestro Alonso Cano, por cierto.

Todos habíamos admirado la obra, y muchos habíamos hablado o escrito de ella; como que era y es la más famosa de las tallas españolas: la única citada y reproducida (por ejemplo) en el tomo «La peinture espagnole», de Paul Léfort, cuando la popularizada «Biblioteque de l'Enseignement des Beaux Arts» creía sistemáticamente — ¡cuánto nos hemos crecido después! — que no merecía más tomo especial que el de la Pintura el Arte español. Todos, digo, habíamos hablado o escrito de ella, y a la seducción imperiosa de aquella pequeña maravilla de unidad y sencillez, de fuerza y de expresión, oponíamos o no oponíamos (cada cual a su manera de ver), los reparos de lo rectilíneo, del paralelismo excesivo: ¡nadie había pensado hasta el día, en el germen creador de la obra! Ni siquiera (para mí, por ejem-

plo), ante la evidencia que dejé inadvertida, al ver dos, cuatro, seis veces, la escena misma aludida, bien, mejor, o, por el contrario, medianamente interpretada — y por pintores españoles del siglo XVII, el siglo del casticismo artístico español, y el siglo, además, del escultor Pedro de Mena.

Más en Murcia que en ninguna otra parte, tuve la inconsciencia en la revelación, que no llegó a revelárseme. Allí, en la vieja churrigueresca iglesia de la Merced — en la portada barroca lleva la fecha de 1713 —, subsisten unos grandes cuadros, colgados de las paredes del crucero, procedentes de viejo gran retablo de otra iglesia anterior, y lienzos, en los cuales radica, en parte principal, la olvidada, la perdida pero bien evidente importancia de la pintura murciana de la primera mitad del siglo XVII.

Son descabalados seis cuadros de muy igual estilo, de técnica excelente, de gran arte; zurbaranescos en sus efectos y en su inspiración, pero sin ser de Zurbarán, y siendo bastante mejores que los de secuaces conocidos de Zurbarán, y en estilo diversamente personal. Cinco tienen temas de la casa mercenaria: «Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco», «San Pedro Armengol, maltratado por los moros», «Escenas de Redención de cautivos cristianos», «San Ramón Nonnato recibiendo la Comunión del mismo Cristo» y «Los Ángeles en el coro del convento». Pero un sexto no representa a santo de la Merced, sino a San Francisco muerto, pero en pie, enhiesto, como vivo, y al Papa Nicolás V, vestido de púrpura cardenalicia, y a otro prelado, de rodillas ante la maravillosa total reliquia del Santo de Asís, del todo incorrupto el cuerpo, la sangre como recién manada en los estigmas. Para que yo dedicara todavía más atención que la que acostumbro a este bello lienzo, de un arte tan fuerte y tan nuestro, siempre que lo vi, y más al haber de redactar una «Guía de Levante», había la doble

circunstancia de su extrañeza de tema en un conjunto de perdido retablo mercenario, de *non* entre los otros este San Francisco, con ser tan igual el estilo, la factura y todo, y de haber de intentar catalogarlo en cuanto al autor, con dificultades que al fin no pude salvar. Porque he de añadir que los tres cuadros que he citado primeros los firma Acebedo, y el cuarto Suárez, y que de Acebedo o de Suárez ha de ser, aunque anónimo como el quinto, el sexto, nuestro San Francisco muerto.

Repito que ni pude catalogar siquiera en Murcia nuestro cuadro, ni pude explicarme el tema franciscano en el conjunto mercedario, pero que lo miré, y examiné el caso, muchas veces. ¡Y allí tenía latente, pero palpable, el secreto de la inspiración de la talla de Mena, y de las que la precedieron y la continuaron, de las cuales tanto estudio había yo creído hacer y tanto había logrado hacer D. Ricardo de Orueta! Estábamos como ciegos a una evidencia, cual los dos peregrinos de Emmaus (diré con texto evangélico). La acción del adventicio viajero al partir el pan, a su fracción, les abrió los ojos y reconocieron a Cristo. El carácter de la mortal transfiguración del San Francisco, rígido, con rigidez de sepulcro, de Pedro de Mena, ya no sólo por el amor divino, sino por la muerte y la bienaventuranza, lo sublime en lo macabro, el cadáver, cadáver, pero transfigurado, inanimado de vida y animado de alma, sólo de alma, incorrupto y lleno todavía del transporte de amor, al arrebato de una muerte de amor, todo eso, nunca visto, ahora lo vemos, preñado de extrañísima poesía del más allá y del misterio del alma que más amó a Dios y por Dios a las criaturas del mundo, y que solo padeció, pero padeció mucho, sólo por morir, sólo por amar.

Y perdóneseme que me ponga a recordar ahora otra sublimidad macabra de nuestro arte más vigoroso y más rancio de fuerte casticismo. Porque milagro psicológico como el de los locos santos amores de San Francisco pedía otro milagro de historiador, de cronista. Y Valdés Leal, creo, el pintor de la tremenda sublimidad macabra, recordándole, pintó al cronista San Buenaventura, el franciscano doctor, el excelso entre los biógrafos coetáneos del Santo de Asís, y a quien ya muerto y sin haber puesto final a su *Vida de San Francisco,* permitiera Dios en sus altos designios, según la leyenda piadosa, aceptada por el extrañamente genial pintor andaluz, que resucitara una noche, y otra, y que volviese a su celda de trabajo a emborronar con la pluma los capítulos finales de la biografía: el cuadro del escritor cadáver escribiendo, en la colección Cook de Richmond — tan mal atribuído antes a Murillo, siempre de dificilísima atribución (en definitiva).

El tema, el eterno tema de San Francisco en las Artes, aun prescindiendo de la actualidad del VII centenario de su muerte, exigiría, al haber de referirse, por ejemplo, a San Francisco en la Pintura española tan sólo, no otro estudio como el del Sr. Sánchez Cantón, sino muchos; todo tema sobre el pobrecillo de Asís — el más rico de los ricos por la alegría santa de su alma, tan arrebatada de todo amor —, es, en sustancia, un tema inagotable: mar sin lontananzas.

Y así el tema de San Francisco como modelo inspirador de los artistas que nos dan su imagen; como el ya tan tratado, y nunca bastantemente, de San Francisco como propulsor de las Artes. Para quien quiera penetrar en las de la Edad Media, en lo que las de la Edad Media tienen de precursoras del Renacimiento, y más en lo que más trascendentalmente a la larga tuvieron de precursoras del arte moderno, del arte definitivo, para quien quiera y sepa gozar

con aquella eterna primavera de la pujante vitalidad de un arte de primitivos, aun no sistematizado, escolarizado, amanerado ni «academizado»; quien guste sentir lo que tuvieron de modernos aquellos primitivos, su sensibilidad, no podrá elegir mejor guía espiritual, mejor texto introductor que la vida de loco y santo amor del bienaventurado nacido en Asís.

¿Paradoja? Sí. Paradoja; la gran paradoja; que también la Historia ofrece sus grandes paradojas.

Un santo asceta, casi eremita, antes un hortera, luego albañil de devoción, nunca un estudioso ni un clérigo, pobre con la pobreza absoluta, sin hogar ni sin vestido propio, desarrapado, vagabundo, andariego cual los caballeros andantes y más que los caballeros andantes, que se llamaba como mejor título, un juglar, juglar de Dios; a lo más, un heraldo de Dios...

Y ese Santo da a los suyos, extremado, el triple voto monástico: de obediencia, de castidad, de pobreza; sobre todo, de pobreza; corteja, con enamoramiento arrebatado, a su señora la pobreza, persiguiendo cuya dama, «la Pobreza», dice sus cánticos y laudes, huye al yermo o escala el monte Alverna; que para signar sus desposorios con la Pobreza, déjale a su padre (al principio), y ante el obispo, todas sus vestiduras para correr en el crudo invierno a las nevadas selvas con su desnudez, y que quiere (al fin) morir frente a la colina de su ciudad, de su iglesia bautismal — hoy su maravillosa iglesia sepulcral —, igualmente desnudo, los brazos extendidos en cruz. Y que cuando llega, decidido, a los poderosos, el mendicante, el pordiosero, es, o para pedir al Papa (el más prepotente, el mayor político entre los Papas: Inocencio III) la aprobación del régimen (llamémoslo así) de la santa anarquía de los doce primeros mendicantes compañeros, o, mayor locura, la de pedir a Sa-

ladino, en batalla con los cruzados vencidos. . ., que se convierta a Cristo y convierta a todos los suyos, o, todavía más extraña locura, para pedir al Emperador cristiano del Sacro Romano Imperio romano-germánico la protección eficaz para la vida de los pájaros y las avecillas de los bosques.

¡Voto de pobreza, de obediencia y de castidad!. . .

¿Pues no habíamos quedado en que el florecimiento de las Artes presuponía riqueza, en que el progreso de las Artes, en que el ambiente de las Artes es de riqueza, de abundancia, de magnificencia, de majestad? ¿Y no habíamos dicho que el espíritu de los artistas ha de ser y es el contrario precisamente que el de la obediencia? ¿Que el secreto del placer estético, además, es un misterioso secreto de verdadero placer, de trassustanciada y ennoblecida sensualidad, pero al fin, aunque cognoscitivo y no concupiscente, placer, y, aunque intelectualizada y sublimada y más innocua, sensualidad, verdadera sensualidad?

¿El hecho? El hecho, tampoco: tampoco el único hecho conocido y significativo, en la vida de San Francisco; que no es otro que el supremo disgusto con que a la sorpresa dolorosa de todos sus frailes, y a la vuelta de una de sus largas peregrinaciones, la de Oriente, calificó duramente de Babilonia la primera arquitectura franciscana de la casa matriz de Bolonia, apostrofando — primera y única vez que sus hijos le vieron colérico — y con indignación a los suyos, preguntándoles que ¿desde cuándo habían insultado a su señora la Pobreza con semejante monumento?

Si ese fué Francisco, debiéramos bien lógicamente decir esto: modelo, tipo, original, inspirador, tema para las Artes sí — y cegándolas antes de que lograsen dar el retrato del de Asís; ni con pinceles, logrado adecuadamente, ni con gubias o con escoplos, ni con la pluma, ni por la trompa épica, ni por el genio dramático, ni por la severa gran poe-

sía de la Historia narrativa —, inspiración para las Artes, sí; propulsor, no, a no discurrir un imposible.

¡La paradoja, la gran paradoja! Pues, sí. Propulsor de las Artes, padre de las Artes modernas, precisamente en lo que tienen de Artes modernas, que no es otra cosa después de todo que esto: la sensibilidad.

El teatro moderno, del litúrgico medieval viene; y a éste quien le dió las alas del corazón fué San Francisco. El Crucifijo viejo de Majestad convertido en el Crucifijo de Pasión; los temas todos de esa Pasión; la cordial representación de la maternidad de la «Madonna» (la gloria del Renacimiento), la Madre de Dios niño; la angustia de la Dolorosa, Madre de Dios mártir..., es decir, el desatarse por el campo de las artes, el tema eterno del amor, sustitúyense al tema eterno de la épica majestad, de la monumentalidad hierática del arte bizantino y del arte hierático latino, todo arranca de San Francisco, de quien, todo pobreza y simplicidad, grabó en su corazón, primero, normas de ardiente gratitud, incendio de ansia de amor, en el corazón de todos, después, la com-pasión de Cristo, la co-participación de piedad en la Pasión de Cristo y en la de su Madre, alumbrando definitivamente para la Humanidad artista los manantiales eternos del sentimiento, que ni el arte oriental, ni el griego, ni el romano en la antigüedad, ni el arte latino cristiano, ni en la Edad Media el bizantino, ni el románico, ni el gótico primario, habían conocido.

Se me dirá, seguramente, que hablo, que aludo a un arte moderno demasiado poco moderno. Que sí, que ya todo el mundo reconoce lo que a San Francisco y el franciscanismo (el difuso y el cristalizado, y el de sus hijos legítimos, los menores y las clarisas y los terciarios, y los hijos ilegítimos, los herejes «fraticelli», en lo externo tanto más semejantes al maestro), lo que deben al espíritu y al alma de Asís,

Giotto y el Dante, el teatro litúrgico, y por él la pintura y escultura y la poesía lírica, la lírica en lenguas vulgares (himnos y florecillas), en lengua eclesiástica (el *Stabat Mater*, del Calvario, del franciscano Jacoponi de Todi; el *Dies iræ*, del franciscano Tomás de Celano): la total renovación íntima de la estética cristiana; pero que. . . ¿qué tiene ya que ver con eso el Arte, nada religioso, por cierto, de nuestros días, de esta centena de años de inesperadas renovaciones estéticas?

Pues también late en ellas, más que nada, el franciscanismo, por latente que parezca. Dejemos la nota suprema de la Música moderna, que es la de sensibilidad, y, si hablamos de la Pintura, digamos algo de la más renovadora y la más típicamente moderna y la más significativa en lo moderno: la pintura de paisaje, ¿no es así? ¿No es el paisaje, la pintura de las cosas en general, la renovadora de todo el Arte positivamente moderno? Lo curiosamente pintoresco lo conoció el arte de la antigüedad clásica; mas la naturaleza y todas sus cosas vistas con ojos de amor, ni la antigüedad ni tampoco la alta Edad Media.

Quien desató por el mundo de la civilización moderna el amor a las cosas, a los animales, a los seres todos de la creación fué San Francisco, que en su alma, toda poesía sin palabras, depertaba al mundo con un nuevo entusiasmo espiritual, comunicativo, fecundísimo y desbordante, la frescura del espíritu franciscano, sintiendo en el ánimo la canción de la alegría del Creador en la creación, a la vez que la belleza de la fraternidad con todos los hombres desde luego, con todos los seres creados a la vez. Quien en arrebato de pasión llamaba hermano al Sol, hermano al lobo, hermana a la golondrina, hermano al fuego, hermana al agua, alumbraba el primero los manantiales del amor a las cosas, sin el cual amor no cabe el verdadero arte de la pintura de las cosas.

¡Qué triste, qué pobre es la Historia de las Ideas estéticas cuando se articula tan sólo remembrando las ideas estéticas de los doctos, los filósofos, los tratadistas, los críticos!... Las grandes revoluciones estéticas, éllos no las vieron, ni menos las adivinaron. ¡La Historia de la Estética se deletrea sólo en las obras de los artistas, y antes en las ideas y en los sentimientos extraartísticos y extraestéticos o supraestéticos, en las concepciones matrices de la religión y de la cultura de una civilización! Y en la Historia estética de la Humanidad puede tener y tuvo, y ha tenido y tiene todavía, trascendencia secular y secularmente enorme el hombre pobre, el ingenuo, el de alma cándida, el de los entusiasmos excéntricos, el de los días precipitados y agitados, y por sólo esto, que no es nada y es todo: porque fué (por ser el enamorado de Dios) el enamorado de las criaturas de Dios, con loco amor, con vibrante compasivo o entusiasmo, creando una visión de la vida, con una nueva luz que jamás antes se viera sobre los mares y las tierras.

Y esa es la matriz del arte moderno, en todo cuanto tiene de moderno, y a diferencia del clásico. Allá, en la antigüedad, el proceso fué: de lo arcaico y lo hierático (balbuceos de majestad y de sublimidad), al arte siempre objetivo de la cumplida belleza, y de éste al arte, siempre igualmente objetivo, de la gracia. Por la corriente del amor, por el contrario, el arte moderno, de un similar hieratismo y arcaísmo, cristianos, evolucionó a un arte de sentimiento, de sensibilidad, de amor, es decir, un arte esencialmente subjetivo: ahora, en el mismo siglo XX, parlero hasta en las últimas delicadezas de la factura, de la ejecución, a la que más que nunca damos importancia: las notas que nos demuestran la ternura y la delicadeza del sentir, la fluidez del sentimiento de los artistas. Robándoles a los técnicos de la Música las palabras y dándoles más jugosa vaguedad, ¿no es acaso

la característica de lo moderno en todas las artes lo cromático?... Frente a la vieja robustez mayestática de lo diatónico, ¿no es la modulación?

Recogeré de la leyenda histórica franciscana, de aquellas primeras comunidades de ingenuos — fray León, fray Enebro o Junípero, fray... las almas cándidas dignas de fray Francisco —, y lo recogeré cual un símbolo, como todo un símbolo, el hecho con que terminaré mis palabras.

Era la primera vez en el mundo que se plantaba un Nacimiento en la Nochebuena; estamos en Greccio. Había inventado eso de los Nacimientos Fray Francisco de Asís, y con infantilidad adorable — ¡creando el teatro y el Arte moderno, tan sin saberlo! — él y sus hermanos representaban la escena de la noche de Belén, con los pastores, y no faltando el buey y la mula. El Niño era una como muñeca, mala, una «pepona», que dicen en Madrid. ¡Cuántos filósofos, sabios, estéticos, no se hubieran reído de la candorosa e ingenua inocentada! En esta San Francisco, derramando las lágrimas a torrentes, que tan prontas tenía su corazón, la llevaba en sus brazos, contemplándola con el alma con ciego transporte de amor... La leyenda añade (de la pía creencia) que el portento, fué: que el simulacro se convirtió en carne, huesos, nervios, alma y vida, y que fué Jesús infante, Dios mismo, quien posó sobre sus manos y ante sus miradas mucho más enamoradas que sorprendidas.

En aquel instante, pienso, fué la revolución estética de la Humanidad; fué la fecha del nacimiento del Arte moderno, con el reinado artístico de la ternura, de la delicadeza y del amor.

E. TORMO

San Francisco de Asís

en la

Escultura Española

SAN FRANCISCO DE ASÍS

Sábado, 4 de Octubre de 1226. Al pie de la montaña donde se asienta Asís, en una choza contigua a Santa María de los Ángeles, yace en tierra, agonizante, un hombre desnudo; es muy flaco y su estatura más bien corta; la cabeza, redonda y no grande; el rostro, alargado y saliente; la frente, llana; los ojos, algo abultados, negros y apacibles; las cejas, rectas; las orejas, pequeñas y separadas; blancos, iguales y apretados los dientes; los labios, finos; la barba, negra y descuidada; la cabellera, rala; alto el cuello; rectos los hombros; cortos los brazos; las manos, delgadas, de largos dedos y uñas salientes; las piernas, descarnadas; los pies pequeños y la piel suave [1].

Rodean al moribundo unos hombres vestidos de paño buriel, que cantan entre sollozos alabanzas a Dios, invocando al sol, a la luna, a las estrellas, al viento, al fuego, al agua y a la tierra, llamándoles hermanos; cuando el cántico extraño llega a su estrofa postrera:

«*Laudate si, Misignore, per sora nostra morte corporale*»,

une su voz al coro el que agoniza [2]. Después, al caer la tarde, rompió a cantar él solo:

«*Voce mea ad Dominum clamavi*»;

y apenas vibraron en sus labios los últimos versos del Rey Profeta, se durmió en el Señor, mientras gorjeaban las alondras [3].

Quien así se iba de este mundo dejaba una estela comparable a la de muy pocos hombres.

No ocupó solios ni cátedras, ni fué rico de bienes, ni casi escribió: fué una llama de amor viva, y legó un nuevo sentimiento. «Fué como el segundo fundador del Cristianismo» [4]. Quiso reconciliar al hombre y a la Naturaleza con su Creador. Amó a Dios sobre todas las cosas y por todas las cosas que había creado; separándose así de sus paralelos panteísta y budhista que el obtuso racionalismo del siglo XIX hubo de buscarle.

Amó a todas las cosas porque, al saberlas criaturas de Dios, las reconoció por hermanas; y llamó con este dulce nombre hasta a los seres inanimados, y en su embriaguez de fraternidad, en la Pascua de 1223 llegó a prorrumpir en aquella sublime locura:

«¡Quisiera que hasta las paredes pudiesen comer carne en este día, y ya que no pueden hacerlo, al menos he de frotarlas con ella!» [5]

Quien de esta guisa hablaba y procedía era un incendio de caridad. Renunció a placeres y vanidades, mas no abominó del mundo como otros santos, ni huyó de él cual los anacoretas — ello fuera gesto de acedía y él sólo supo de amores —; quiso andar entre las gentes y peregrinó sin descanso en busca de hombres para Dios; y cuando no encontraba almas que inflamar, no le faltaban aves y árboles y fuentes a los que persuadir para que loasen al Señor.

Dos fases tiene la misión de San Francisco: social, una; artística, otra; mas, por estar fundidas al mismo fuego, no son separables.

Creó un instrumento de renovación de la sociedad con las órdenes mendicantes. No se ignora cuánto diferían en

la Edad Media de las monacales. «El fraile — dice Chesterton — es, en verdad, casi lo contrario del monje» [6]. El monje aislado del mundo, cubiertas las necesidades materiales, se entrega a los libros y a la contemplación; el fraile en el tráfago mundanal tiene que mendigar el pan de cada día, cosecha incierta. El monasterio domina un valle fértil y apartado, colonos y foreros llenan los trojes por San Miguel y las cubas por San Martín; el convento, en medio de la ciudad, linda con mercados, hospitales y burdeles. Estudia y escribe el monje; mientras el fraile predica, cuida enfermos y entierra difuntos, teniendo por únicos libros el Evangelio y la vida. Innovación tan radical ¿qué precedentes tiene? No hay que dudar: el ejemplo de Cristo en cuanto al fondo; pero, en la forma y en la organización no se encuentra modelo en el Cristianismo anterior. Se han aducido los recuerdos de las tendencias de valdenses y *fraticelli*, mas suele olvidarse una interesantísima circunstancia, que a título de sugestión he de enunciar.

Si el Cristianismo del siglo XII no pudo suministrar ejemplares directos a San Francisco para concretar prácticamente sus ideales, tal vez los encontró en el Islam. Se conocen en Oriente verdaderos conventos dentro de las ciudades, compuestos de hombres que se llamaban hermanos, de pobreza extremada y dedicados a la predicación.

Es hecho mil veces repetido en la Historia la aceptación del ejemplo enemigo. Guerrear con las armas del contrario rinde la máxima eficacia. Mas el desarrollo de problema tan arduo requiere autoridad de que carezco.

El aspecto artístico de la misión de San Francisco ha sido muy estudiado fuera de España, y es en verdad tema tentador [7].

Quizá sea osado aventurar una teoría, según la cual, mientras la arquitectura gótica representa el último estadio de la románica, la escultura y la pintura, a partir del siglo XIII, se renuevan en su esencia, quedando ésta inmutable hasta nuestros días. Si se acepta la idea, el Renacimiento habríamos de verlo manifestado por una revolución arquitectónica y una modificación superficial en las demás artes. Si entre Villard d'Honnecourt y Bramante no se percibe relación alguna ni se conocen los jalones intermedios para el tránsito gradual, entre Giotto y Rafael abundan las notas comunes, y del uno se arriba al otro por pasos contados y regulares. En las letras sucede algo similar: después de Dante ¿hay algún hito divisor?

Si ha de comenzarse la historia del arte y de la poesía moderna en Giotto y en Dante; si artistas y poetas actúan por y sobre la sensibilidad; si San Francisco había infundido el nuevo sentimiento, en él hemos de reconocer la llama que dió luz y calor al mundo estético entonces descubierto.

Y ¿qué pensaba el Santo de Asís acerca de las artes? Un relato de Fray Mariano de Florencia esclarece un punto nuestra curiosidad. Para la humilde iglesia que en honor de la Virgen María construyó el Fundador entre San Gemini y Porcaria, hizo pintar en el altar ángeles, niños, árboles, pájaros y unos versículos del Testamento, a los que añadió:

«¡Que todas las criaturas alaben al Señor!
¡Que todos los pájaros del cielo alaben al Señor!
¡Que todos los niños alaben al Señor!
¡Que todos los jóvenes alaben al Señor!»

¿No vale esto por un claro manifiesto estético? No es — como dice Thode — «la perfecta ilustración del *Canto al Sol*?» [8]

San Francisco recibiendo los estigmas.
Puerta occidental de la Catedral de Ciudad Rodrigo.

San Francisco, peregrino.
Estatua sobre el coro en la Catedral de Ciudad Rodrigo.

(Fots. D. M. Gómez Moreno.)

SAN FRANCISCO EN ESPANA

No se puede dudar de la venida a España del Santo Fundador. Textos literarios del siglo XIII lo prueban cumplidamente. Si Tomás de Celano en la *Primera Vida* no afirma que hubiese llegado, San Buenaventura lo declara explícitamente, y el mismo Celano (que murió en 1260), en el *Tratado de los milagros*, emplea la frase «de Hispania regrediens» [9]. Anterior a 1328 es el libro *Actus S. Francisci et sociorum ejus*, donde se describe con minucias la peregrinación a Compostela, y se refiere «cómo hallándose el Santo en oración ante el sepulcro del Apóstol, le fué revelado por el Señor que fundase conventos» [10]. Los *Fioretti* repiten el relato, que quedó incorporado, con más o menos adornos, en todas las *Vidas* de San Francisco. La fecha del viaje se fija después de mediado el año 1213 y antes de Noviembre de 1215. Hizo el Santo la peregrinación a Galicia, según se lee en los *Actus*, «en los principios de la Orden, cuando los frailes eran pocos y aún no se habían fundado conventos». Dos hipótesis sugestivas se apoderan del ánimo: ¿aprendería San Francisco en España la existencia de las comunidades islámicas antes mencionadas, y la divina aparición de Compostela decidiríale a tomar ejemplo de ellas? ¿Sería el de Santiago el primer convento franciscano? Queden meramente apuntadas cuestiones tan arduas con interrogantes de urgente contestación para quien sepa.

Indicaré — no obstante — con relación a la primera, que tal forma de vida religiosa no se daba entre los musulmanes de España y Norte de Africa; y respecto a la segunda, que los *Fioretti* añaden: «e per questa revelazione cominció Sancto Francesco a prendere luoghi in quelle contrade»[11], de donde arrancan las tradiciones de tantos conventos españoles, orgullosos de haber sido, al menos, visitados por el Fundador.

Cuenta la *Crónica de los XXIV generales* que en el Capítulo tenido en Santa María de los Ángeles el 14 de Mayo de 1217, decidió San Francisco mandar a España «fratres multos»[12]; y, desde luego, está probada documentalmente la existencia de comunidades de frailes menores en la Península en los primeros años de la Orden; consta estaba establecida en Lisboa el 29 de Marzo de 1222[13]; en 1226, cambian de residencia los franciscanos de Burgos[14]; en 1228, el caballero Juan Eubraldo deja un legado al convento de Santiago[15]; en 1238, Inocencio IX escribe a dominicos y menores de Navarra...[16]

Boga y difusión tan grandes explican que España si no precede, quizá iguala en fecha a Italia al representar plásticamente al Santo de Asís.

SIGLO XIII

Las más antiguas representaciones de San Francisco en Italia son de pincel. Una observación previa de Thode evitará continuas advertencias: «Un retrato verdadero, dándonos al hombre entero y viviente, no se podía producir en el siglo XIII; las imágenes que se han conservado hasta nosotros de ese período nos hacen ver los rasgos del Santo sólo de una manera general»[17].

San Francisco en el cielo con San Fernando y Santa Clara (?).
Dintel de la puerta occidental en la Catedral de León.

SIGLO XIII

La crítica pone a la cabeza de la serie franciscana el fresco del Sacro Speco, de Subiaco: monasterio benedictino donde San Francisco pasó unos meses en 1222; represéntasele sin aureola ni estigmas; viste sayal con cuerda, capucha echada y el letrero *Frater Franciscus*, que prueba es pintura anterior a la canonización (1228)[18]. El que se ve en San Francisco a Ripa, de Roma, ostenta ya estigmas y aureola. Sigue, la tabla firmada por Bonaventura Berlinghieri en 1235, encontrada en Pescia, en la que, a los lados del Santo, se figuran varios pasajes de su vida. Logró fortuna esta representación, porque a las tres copias que conoció Thode se puede añadir la que se conserva en la parroquial de Villacé (provincia de León): es un lienzo, con fondo dorado, que lleva la firma: «Bonaventura Berlinghieri me pinxit de Lucca a. d. M. CCXXXV»: faltan las escenas laterales[19]. A partir de las referidas, las representaciones italianas de San Francisco menudean y están muy estudiadas[20].

En España son de talla las más antiguas; desde luego, todas las conservadas del siglo XIII, aunque un interesantísimo documento prueba que hubo abundancia de pinturas.

El día 5 de las Kalendas de Agosto de 1259 dirigió el Pontífice Alejandro IV un Breve a los Arzobispos y Obispos de los Reinos de Castilla y León, diciéndoles que le habían llegado repetidas noticias de que algunos religiosos y seglares, a veces en público y frecuentemente en privado, aseguran que San Francisco no recibió los estigmas. Y que estos mismos cometen tales locuras, que donde quiera que encuentran imágenes pintadas de San Francisco, les borran los estigmas y los hacen quitar, prohibiendo a los pintores que los pinten. Lleno de dolor Alejandro IV, ordena que los prelados pongan, con excomuniones, severo coto al grave atrevimiento[21].

No es preciso subrayar el valor del Breve; nótese que está fechado cuando no habían pasado treinta y tres años de la muerte de San Francisco, y que patentiza: de un lado, la difusión de sus imágenes en España, y de otro, un rasgo de nuestro siglo XIII, poco dado a celebrar plásticamente prodigios de Santos históricos.

Sin embargo, y por fortuna, hay que poner al frente de las representaciones franciscanas españolas excepciones insignes nunca publicadas: las descubrió el maestro de todos, D. Manuel Gómez Moreno, en la catedral de Ciudad Rodrigo[22].

Tres capiteles de la portada occidental muestran sendas imágenes franciscanas. En el primero, un fraile; en el segundo, un franciscano, el Fundador, predica sonriente a los pájaros, acompáñanle dos frailes sentados, y parece forma en el grupo el del primer capitel; en el tercero, aparece de rodillas, detrás Fray León, como deslumbrado, tapándose de la luz con la mano; delante, el serafín, con corona y cubierto de alas, puesto en la cruz y sostenido por dos ángeles. Acerca de la fecha de la portada escribe el Sr. Gómez Moreno: «Como no cabe dudar que estos capiteles son del mismo tiempo y autor de lo demás, hay que asignarle una posterior a 1224» (año de los estigmas). Esto es, que sin el dato iconográfico seguro, habría de creerse anterior, por razones de técnica. Es notoria la importancia de estas representaciones de pasajes franciscanos; si se advierte que las más antiguas, registradas en Italia, son las que Berlinghieri firmó en 1235.

Según el Sr. Gómez Moreno, «el escultor que talló los capiteles llegó... cuando terciaba el siglo XIII; ... a la imaginería que salió de sus manos han de rebajarse elogios demasiado pródigos»; «su estilo es románico provenzal, sin cosa bizantina ni gótica; las estatuas grandes de Após-

toles parecen remedo de las del pórtico famoso compostelano...»

Esta observación induce a suponer que el maestro de Ciudad Rodrigo llevaría allí desde Santiago, no sólo el aprendizaje técnico en las maravillas de Mateo, sino también recuerdos y noticias del Santo peregrino.

Pero, antes de llegar a las representaciones compostelanas de San Francisco, hemos de pararnos en otras tres de la misma catedral de Ciudad Rodrigo. Una, en capitel del interior, al lado del Evangelio, segundo tramo desde el crucero, pila segunda, no tan viejo como los de la portada, donde aparece un alma llevada sobre un lienzo por dos ángeles; a los lados, tres franciscanos con cordón y capucha: uno con el libro abierto, como mostrándolo, y en torno, pájaros que vuelan; y la segunda, que es capital, en el arranque de un nervio sobre el coro. La estatua, de cuerpo entero y de tamaño natural, fué identificada hace siglos: la cita Wadingo en 1635 [23], y habla de ella extensamente Fray José de Santa Cruz en libro impreso en 1671, llamándola «el primer retrato de San Francisco que se copió en el mundo» [24]. Es, en verdad, singular monumento. El Santo, descalzo, con bastón de peregrino, se representa con semblante juvenil, sin barba, e implacablemente acusado el rasgo de las orejas separadas, que señaló Celano. La expresión del rostro, la postura del bastón y el ademán del brazo izquierdo indican que acaba de pararse y que habla como preguntando: place pensar que peregrina a Compostela... No es obra de gran arte, ni la distancia a que está del suelo requiere primores de ejecución; pero es tan ingenua la actitud y tan sencilla la expresión; hay tal alegría en el conjunto, que, aun prescindiendo del valor histórico, merecería señalarse como una de las esculturas que marcan el tránsito del hieratismo románico a la libertad

del arte nuevo. Su fecha no puede ser muy posterior a la de la portada y antes de mediar el siglo XIII.

Y, todavía en el mismo templo y en su fachada lateral, parece descubrirse otro San Francisco del siglo XIII; mas ello es dudoso. La tercera estatua de la derecha en el alto friso, encima del arco, lleva capucha, cordón y bastón, y aunque sobre el hábito quizá se distingue algo como un escapulario, la duda se aminora al ver decorado el fondo del arco de su doselete por un ángel alado, mientras en los demás — salvo en la sexta — hay elementos florales. Es, además, la única efigie que está en contemplación de algo celestial, con la mirada hacia lo alto.

Es en verdad singular el caso de Ciudad Rodrigo; da su catedral más representaciones franciscanas del siglo XIII que el resto de España.

Como queda dicho, estas esculturas tienen relación artística con el pórtico de la Gloria, de Santiago, y es más que verosímil que respondan también a recuerdos iconográficos gallegos; mas, las representaciones del Santo de Asís conservadas en Compostela y que pueden atribuirse al siglo XIII, son posteriores a las de Ciudad Rodrigo.

Nunca he visto registrada una de gran interés, tallada en un capitel del claustro del convento de la Orden. Es ruda escultura en granito basto. El Santo en pie, descalzo, barbado, con la capucha echada y el libro entre las manos, dirige al cielo sus ojos, quizá combatido por alguna diabólica tentación, ya que a sus plantas hay un animal con cabeza humana y un pájaro grotesco le habla al oído; tal vez los monstruos sean independientes de la figura Santa, y se repiten en este capitel, como en otros del mismo claustro, donde alternan con la Anunciación, la disputa del alma y un bufón tocando un cuerno. Es sentida la expresión del San Francisco y la dureza del material y la escasa maestría

1

2

3

4

1, Puerta de la Coronería, Catedral de Burgos. 2, Claustro de San Francisco, de Santiago. 3, Puerta del claustro, Catedral de Burgos. 4, Puerta de Santa María de Olite.

del entallador, al ocultar todo artificio, plasman el tema con la encantadora sencillez del arte popular. De tales circunstancias se deduce la dificultad de fechar este capitel.

Hubo — y no sé si se conserva en el mismo Santiago — otro San Francisco del siglo XIII; estatua mutilada, sin cabeza, que vió el doctísimo López Ferreiro en un huerto adyacente a la capilla de San Payo, en la falda del Pedroso, donde, según tradición, se recogía el Santo. López Ferreiro pensó en si la estatua sería obra del maestro Pedro Boneth, que en 1261 dirigía las obras del convento franciscano[25].

Quizá coetáneas de las representaciones gallegas son las de las puertas de las Catedrales de Burgos y de León, de más quilates artísticos.

En la puerta alta o de la Coronería de la Catedral burgalesa — mencionada en documento de 1257 — se ve una escena, que creo fué el P. Florez quien primero interpretó como la presentación de Santo Domingo por el Obispo don Mauricio a los Reyes Don Fernando y Doña Beatriz, en presencia de San Francisco, que ostenta el libro de la Regla de su Orden, mientras Santo Domingo muestra a los Monarcas las Bulas de la suya. El Santo de Asís está descalzo, no tiene barba y la cabeza medio descubierta; quizá sin tonsura. Aunque no coincidieron en Burgos los dos fundadores, el grupo parece razonablemente interpretado: que la escena ocurre en el mundo, no en el cielo, se prueba por la ausencia de ángeles; la puerta que la separa del cuadro, tal vez de tentación, de la derecha, será la del Palacio Real[26].

La representación leonesa ha de creerse algo posterior y en relación artística grande con la de Burgos; acaso obras hechas ambas bajo el maestro Enrique.

El dintel historiado, en el tímpano de la puerta de Nuestra Señora la Blanca, figura el cielo a la izquierda y el infierno a la derecha. Al lado del ángel organista hay una

deliciosa escena: un franciscano conversa con un rey, y una monja, en segundo término, presencia la plática. La beatitud se refleja en sus semblantes joviales y quizá rejuvenecidos al gozar del Paraíso. Una suposición se adentra al contemplar esta «sacra conversazione». ¿Serán estos personajes San Francisco, San Fernando y Santa Clara? La fecha de la portada — que es de las más hermosas del gótico en España — puede fijarse hacia el año 1270; sabido es que San Francisco fué canonizado en 1228; que Santa Clara, muerta en 1253, fué beatificada tres años después, y que si Fernando III no subió a los altares hasta 1671, en las *Cantigas* de su propio hijo se le tenía ya por bienaventurado.

Aunque la mentada escena no se puede dar como documento iconográfico, ¿qué duda ha de caber que al introducir en la Gloria el escultor gótico a un fraile, a una monja y a un rey, su designio no podría ser otro que representar a quienes eran venerados por justos? Si innumerables Obispos y Reyes Santos llenaban los calendarios, mendicantes eran cosecha reciente en los eucologios. En el mismo dintel, un fraile con capa habrá de suponerse Santo Domingo de Guzmán; bien entendido, que unas y otras imágenes fueron esculpidas sin intención de retratar, extraña en el siglo XIII, como va dicho. Quizá se exceptúa el caso que sigue:

En la Catedral de Burgos se encuentra la famosísima cabeza tenida por de San Francisco; está en el arranque del arco exterior de la puerta que da al claustro y hace frente a la de un ángel que sonríe. Es talla primorosa como la de toda la puerta, espléndida creación de «la escultura de interior» de fines del siglo XIII, inspirada directamente en las más bellas obras de Francia. La cabeza del fraile, barbada, tiene carácter vigoroso, y a diferencia de las anteriores representaciones, se ha procurado en ella individualizar. ¿Es un verdadero retrato de San Francisco? No; probablemen-

San Benito y San Francisco.
Retablo de plata de la Catedral de Gerona.
Pedro Bernec (1325-60).
(Fot. Arxin Mas.)

Estatuas en el crucero de San Juan
de los Reyes, de Toledo.

Pilar del Hospital Real
de Santiago.

te es la representación del Santo de Asís, tomando por modelo para la talla realista quizá al guardián del convento burgalés[27].

Débese al docto franciscano P. Atanasio López la noticia de un capitel de la puerta de Santa María del Palacio en Olite, donde un fraile encapuchado y con cordón, de rodillas y en compañía de otros religiosos, lleva un letrero que dice *Franciscus penitens:* datará de fines del siglo, y es chocante la ausencia de las palabras Sanctus, Beatus, o de sus abreviaturas, al menos; extrañando asimismo que se le llame penitente, nombre que en un principio llevaron los frailes menores.

No conozco más imágenes del Santo de Asís atribuíbles al siglo XIII, pues ignoro el crédito que haya de concederse al fraile cronista del siglo XVIII que vió en Huete una, y, según «tradición sentadísima en aquella tierra, se hizo viviendo aún nuestro seráfico Padre y es muy vera efigie suya»[28].

Se ha de anotar cómo en aquellos tiempos, fresca la memoria de la vida del Santo, representáronse escenas que no hubieron de labrarse después.

La extensión alcanzada en el siglo XIII por la Orden de frailes menores en España fué extraordinaria: menudeaban las fundaciones y las mandas y legados de particulares, y las mercedes regias eran incesantes. La Península dió a los franciscanos la segunda y más popular de sus figuras: San Antonio de Padua, que, si tomara apellido del lugar de su nacimiento, debiera nombrarse de Lisboa. Y también vistió el sayal Juan Gil de Zamora, personalidad poco conocida, pero eminente[29] confesor de Alfonso X y maestro de Sancho IV; poeta, escritor devoto y cronista en oscura relación literaria con el Rey Sabio — por ejemplo, la célebre pintura de España «Paraíso de Dios» se encuentra en latín en sus manuscritos[30] — . Su concepto singular de la historia lle-

vábale a insertar largos relatos fabulosos y a biografiar a contemporáneos como San Fernando, Alfonso *el Sabio*, Santo Domingo y a sus hermanos de hábito San Antonio, San Buenaventura, Fr. Antonio de Segovia y Fr. Antonio de Santarén, en el mismo libro en que escribe las vidas de Aarón, Longino, Avicena y Algacel.

Cual era humano, los frailes mendicantes desde muy pronto hubieron de tener disensiones con el clero secular; recuérdese la carta de Inocencio IV sobre lo ocurrido en Pamplona, fechada el 15 de Octubre de 1246. Tales diferencias pasaron pronto a la literatura; como aquel pleito, tan juiciosamente sentenciado, que D. Juan Manuel localizó en París, quizá por alejar toda maliciosa sospecha. Largo tiempo hacía que litigaban los frailes menores con los clérigos «de la eglesia catedral sobre quiénes habían de tañer primero a las horas»; «un Papa encomendó este fecho a un Cardenal», que «fizo traer ante si el proceso, e era tan grande, que todo homme se espantaría solamente de la vista», y «fizo quemar todos los procesos» y dió por sentencia una muy razonable: «El que antes despertare, antes toque»[31].

SIGLO XIV

El cuento de D. Juan Manuel nos sitúa ya en el siglo XIV, del que apenas he podido hallar ejemplos de representaciones escultóricas de San Francisco. Es sabido que la escultura española en esta centuria no logró grande esplendor, salvo en Navarra, por la influencia francesa directa, y en Cataluña, donde a este influjo vinieron a unirse corrientes de italianismo; algún impulso vigoroso llega también al claustro de León y a Oviedo; mas todo queda muy lejos en calidad del florecimiento del siglo anterior.

En los sepulcros del siglo XIV se acentúa la afición por esculpir el cortejo fúnebre, ganando espacio en el monumento y haciéndose cada vez más numeroso; como es natural, en muchos figuran frailes franciscanos, pero ello cae fuera del tema.

Una de las mayores obras de la orfebrería española — verdadera labor de escultura en plata — es el retablo de la Catedral de Gerona; se ha comparado al altar de Pistoia en importancia. Labróse entre 1325 y 1360 y trabajaron en él tres plateros: Maestre Bartomeu, Pere Bernec, de Valencia, y Ramón Andreu, de Gerona[32]. Aparece San Francisco en el cuerpo bajo, que, según la inscripción, repujó el valenciano Pere Bernec, y en la segunda calle, que sigue a la en que está arrodillado el donador, el «Archidiaconus Soler»; empareja con San Benito; está en pie, tiene la cabeza descubierta, sin barba, y presenta las manos como recibiendo la impresión de las llagas; va descalzo; los abundosos pliegues del hábito sólo se razonan por el cordón oculto. Es este cuerpo, a manera de banco, el de mejor arte del retablo; las imágenes casi exentas son más expresivas que los relieves y aun que las estatuas altas.

No me atrevo a fechar con seguridad en el siglo XIV el relieve que está sobre la puerta del convento de Santa Bárbara en La Coruña; su orla es del XIII y la rudeza en la ejecución, de cualquier tiempo. Sabido es que la escultura gallega, después del asombroso pórtico de la Gloria, como si deliberadamente hubiera trabajado porque Maestre Mateo brillase único, se distanció de todo primor y en quinientos años no volvió al buen camino; pero en este relieve se excedió en barbarie. A la derecha se figura a San Francisco de rodillas recibiendo los estigmas; detrás, Fray León, quizá sentado; dos raquíticos árboles al fondo localizan ingenuamente la escena en el Bosque Alverno.

En Castilla, de los finales del siglo, puede citarse la tumba del Obispo de Ávila, D. Diego de las Ruelas, que murió en 1396; estuvo en un principio en el centro de la capilla mayor, y hoy, deshecha, está adosada al muro en el basamento del retablo. En el frente, en medallones lobulados, aparecen cuatro santos, punto menos que de cuerpo entero. San Francisco tiene el libro sujeto con la mano izquierda, mientras con la derecha muestra, al parecer, la llaga del costado. Con no ser de muy fina labor y estar deteriorado, es bella la silueta por lo sentida, inclinada la cabeza descubierta como en meditación dolorosa.

Es este sepulcro, eco de otro de Salamanca de más cuidada factura y más rica talla: está en la Catedral vieja, en el muro derecho de la capilla mayor. Alrededor del arco se repite la franja de medallones cuatrilobulados con figuras de santos de medio cuerpo, y es quizá San Francisco el cuarto de la izquierda; muestra un libro y el cordón, pero no se ve la capucha, y tiene el pelo largo.

Durante el siglo XIV no cedió el entusiasmo de la centuria anterior por las órdenes mendicantes; aumentaron en número prodigioso los conventos, y la munificencia de prelados y magnates hubo de enriquecerlos notablemente, no sin riesgo para el cumplimiento de la estrecha regla.

De fines del siglo será la *Danza de la muerte*, y en ella leemos cómo la Implacable hace bailar a un franciscano mal de su grado:

> Dançar non conviene a maestro famoso,
> segunt que yo so en la religyon:
> maguer mendigante vivo viçioso
> e muchos desean oir mi sermon.
> Dezides agora que vaya a tal son;
> dançar non querría si me das lugar:
> Ay de mi cuitado que habré de dexar
> las honras e grado que quera o que non [33].

Podrían multiplicarse los textos, pues la reforma del Cardenal Cisneros hubo de ser reclamada por una corriente de opinión que, satíricos y moralistas, fueron agitando durante dos siglos.

SIGLO XV

Es el siglo XV época gloriosa para la escultura española. La venida de artistas italianos, flamencos, alemanes y franceses, atraídos por el mecenazgo de Obispos y grandes señores, provoca variedad de aspectos y riqueza de matices, no siempre fácilmente clasificables dentro de escuelas extranjeras; pues es bien sabido de qué manera marca su sello nuestra tierra sobre los artistas de ultrapuertos.

La cantidad de obras conservadas de esta centuria — retablos, tumbas y sillerías — obliga a limitar la reseña a las representaciones más notables.

El siglo XV, desde sus comienzos, fué muy dado a los grandes retablos; en pocos años se realiza la evolución del altar, mueble litúrgico, al altar inmueble, verdadera decoración, a veces total, superpuesta al muro de la capilla. Actuarían como fuerzas para este cambio, de un lado, la idea que el altar no había de ser menor ni menos rico que la puerta historiada; y de otro, el odio al paramento liso, infiltrado en nuestros gustos al contacto de ocho siglos con el moro. En Cataluña y Aragón comienzan los grandes retablos, y quizá son los primeros los de Vich: el de pintura, para Santa Clara, contratado por Borrassá en 1416, y el de escultura, para la catedral, terminado por Pere Oller en 1418[34].

Es de alabastro y obra admirable. El primer doselete de la izquierda, en el segundo cuerpo, contiene a San Fran-

cisco, que, de rodillas, recibe la impresión de las llagas; es figura expresiva y la más inspirada del retablo: logró el artista transmitir a la piedra aliento místico en la actitud, que recuerda pinturas de la escuela de Giotto.

De arte levantino y singular por la expresión risueña es la escultura de la colección de Cau Ferrat: en la diestra llevaría el crucifijo, y en la mano izquierda ostenta el libro: será de hacia 1440[35].

En el claustro de la catedral burgalesa hay un San Francisco decapitado, en el sepulcro de líneas flamígeras, que es importante por los dos relieves de la Resurrección del Señor y Cristo con la Samaritana.

No faltan efigies del Santo fundador en las sillerías de coro, labradas en este siglo; tres merecen particular mención: León, Sevilla y Plasencia. En la de la catedral leonesa — que, como se sabe, comenzó en 1467 Juan de Malinas y fué acabada en 1481 por el alemán Teodorico, y que, dentro del XVI fué imitada en Zamora y Astorga —, el San Francisco está destocado, muestra la palma de la mano derecha y ostenta una cruz grande en la izquierda; amplísimas las mangas, se quiebran en abundantes pliegues. En Sevilla, en la que Jorge Fernández fué el escultor, figura la de San Francisco entre las diminutas estatuas que la adornan. Y aparece en la de Plasencia: su talla debida a Rodrigo Alemán, que la contrató en 1497 y que, más que en tratar temas devotos, fué excelente en cuadros satíricos y escenas históricas; pero, este San Francisco es de taracea, que propiamente no es escultura y de mano italiana, no del mordaz entallador.

Monumento glorioso de un reinado es el convento toledano de frailes menores de San Juan de los Reyes. Es su capilla mayor la obra magna del estilo puesto bajo el nombre de la Reina Isabel: el arte gótico en sus postrimerías,

alcanza un carácter españolísimo (en manos de Juan Guas, que era de Lyon), repitiendo el motivo — adaptación de un principio artístico propio de moros — de los escudos iguales tenidos por sendas águilas enormes con leones apareados; y entre los escudos, en riquísimos templetes, Santos franciscanos de admirable talla. El Fundador está en el ángulo Noroeste del crucero; enseña los estigmas de las manos, y el largo hábito, formando pliegues, al alzarse deja ver el pie izquierdo. La cabeza es de noble aspecto y rasurada; los párpados caídos contribuyen a dar la impresión de un devoto meditar. El cincel fué sobrio en detalles y dejó a la línea amplia, segura, y a la expresión contenida el encargo de hacer sentir.

En el inmenso retablo de la catedral de Sevilla, el mayor de España sin duda, comenzado en 1482, hay lugar para innumerables efigies de Santos, Patriarcas y Profetas; su prodigiosa abundancia obliga a hacer una verdadera investigación para encontrar alguno determinado. Aparece San Francisco en el pilar inmediato al lado izquierdo del relieve del Nacimiento de la Virgen. La estatuita es pobre de factura y todavía más de espíritu. La capucha va echada hacia atrás, con la mano derecha levanta el hábito para descubrir el pie, y enseña la impresión en la mano izquierda.

En el claustro del mismo San Juan de los Reyes, terminado en 1504, mutiladas estatuas de los Santos de la Orden revelan un grado inferior en la inspiración a las del crucero de la iglesia y análoga destreza en el oficio; se desconocen los nombres de quiénes trabajaron en el claustro.

Según Bertaux, uno de estos desconocidos es el autor de las esculturas de la capilla del Hospital Real de Compostela, que, fundado en 1499, no se labrarían con seguridad hasta el siglo XVI, aunque por su arte pertenecen al XV [36].

El San Francisco que aparece en uno de los pilares, de

riquísima talla, es de los más bellos del tiempo. Los paños, en pliegues sencillos y amplios, dan nobleza y esbeltez a la figura; las manos alzadas para mostrar las sagradas huellas, no están rígidamente dispuestas, sino que se doblan con gracia y naturalidad; la cabeza, de firme modelado, tiene expresión dolorosa y rasgos muy poco españoles [37].

Eco del San Francisco del claustro toledano es el que estuvo en la fachada del Hospital madrileño de La Latina, que llevaba la fecha de 1507, y que hoy, en los almacenes de la Villa, aguarda una inteligente reconstrucción [38].

Nos aguarda un grupo de representaciones del Santo de Asís del mayor interés: Burgos fué, desde mediado el siglo, foco de la escultura gótica, repitiendo el esplendor de la centuria XIII[a]. Artistas del Rhin, de Nurenberg y de Borgoña coincidieron en la cabeza de Castilla, enriqueciéndola con profusión de obras.

En el último templete del pináculo de la izquierda del sepulcro de D. Juan de Padilla — paje a quien la Reina Católica llamaba «Mi loco» —, que del arruinado monasterio de Fredesval pasó a ser gala del Museo de Burgos, hay una elegante estatuíta de San Francisco predicando; está deteriorada, como otras de la misma obra, debida a un gran escultor: Gil de Siloe, que desde Nurenberg trajo a Castilla las exquisiteces de la plástica alemana, entonces floreciente.

En Burgos, y de muy fines del siglo, hay unos estigmas en el segundo cuerpo de la calle lateral derecha del retablo de San Nicolás — el pasmoso «muro de piedra animado» —. Aliento místico agita de la figura del Santo — falta del brazo derecho —; el fraile compañero duerme como en la pintura de Huberto Van Eyck, del Museo de Turín; un árbol, al fondo, lleva al campo la escena. La talla es fina y

cuidada, mas los primores se pierden en la algarabía de líneas del retablo, que será obra tal vez debida a Simón, el segundo de los Colonias. En relación próxima está el retablo de la capilla de Santa Ana, en Cervera del Río Pisuerga (Palencia). El San Francisco repite el tipo burgalés conocido [39].

En Sevilla, y en los linderos del siglo siguiente, se edificaba la singular portada de Santa Paula, donde un artista fecundo y muy dado a firmar, tal vez flamenco, llamado Pedro Millán, hizo la decoración de medallones de barro, dentro de guirnaldas, a la manera de los de la Robbia, con muy diferente estilo; los medallones destacan sobre un fondo de azulejos que firma Francisco Niculoso Pisano. El segundo de la izquierda figura a San Francisco y a San Bernardino de Sena, de pie y cuerpo entero. El Fundador ostenta el crucifijo y un libro dentro de su bolsa.

Si la abundancia y variedad de la escultura española del siglo xv dificulta el estudio completo de las representaciones de San Francisco, tampoco es fácil recoger la influencia ejercida en las letras castellanas del tiempo por la poesía franciscana; los sentimientos y las devociones que de ella proceden infiltráronse desde mediados del xiii y arraigaron de tal suerte, que no es empresa hacedera seguir sus huellas [40].

Para que se juzgue de cuán armoniosamente suenan en nuestra lengua los conceptos sencillos del *Poverello*, véanse estos versos, cogidos al azar, en Fernán Pérez de Guzmán:

> «Floresced preciosas flores,
> reoled lirios muy santos,
> suenen vuestros dulces cantos
> calandrias e ruiseñores . . .» [41]

No menor acento de franciscanismo fluye en los versos de Fray Ambrosio Montesino, autor de romances tan llanos y sin afeites como aquel que dice:

«Andábase San Francisco por los montes apartado...
Usaba de duras peñas por blanda cama y estrado.» [42]

SIGLO XVI

Fué de franciscanos el primer edificio conocido en Castilla, levantado de planta según el arte nuevo: la iglesia de San Antonio de Mondéjar, concluída a expensas del Gran Conde de Tendilla en 1508, o antes. Destruyóse en gran parte de reciente — para emplear sus materiales en una plaza de toros —, y no queda otro resto de escultura que la Madona de la portada [43].

Pero, antes de entrar en el estudio de las representaciones franciscanas españolas del Renacimiento, hemos de registrar las importadas de Italia y las que, siendo o góticas o de transición, se labrarían ya en el siglo XVI.

De arte de fuera y traídas ya acabadas hay dos representaciones de San Francisco; bellísima una, en el relieve de Andrea della Robbia de la catedral hispalense; de menos quilates la segunda, en el sepulcro que en la Magistral de Alcalá de Henares guarda los restos del gran franciscano que conquistó Orán y gobernó a España. Obedece la primera al tipo consagrado en el arte italiano del siglo XV; la segunda es un tanto fría e inexpresiva.

Italiano, aunque de seguro labrado en España, el sepulcro del Cardenal Mendoza, en Toledo, presenta en el tímpano del cuerpo bajo un San Francisco de busto prolongado, con un libro, haciendo juego a San Jerónimo.

Tablero de la sillería del coro de la Catedral
de Toledo, contratada en 1539.
Felipe de Borgoña.
(Fot. Moreno.)

Relieve del retablo de la iglesia de Santiago,
en Cáceres, contratado en 1547.
Alonso Berruguete.
(Fot. D. R. de Orueta.)

En el grandioso retablo mayor de la misma catedral habrá de seguro imagen de San Francisco, pero de diminuto tamaño y perdido, por tanto, en la fronda de estatuas y talla decorativas.

Esta magna obra se hacía de 1498 a 1508, y casi de los mismos años es el espléndido retablo de la Puridad, hoy en el Museo de Valencia; la talla fué contratada por Pablo Forment y sus hijos Onofre y Damián, en 20 de Febrero de 1503. Es admirable el San Francisco, en el pilar de la izquierda. Anciano: medita con extraordinaria concentración, faltará en la diestra el crucifijo; con la mano izquierda sostiene una larga cinta, con rótulo. La proporción es ya clásica, aprendida en el arte toscano, pero el sentimiento es todavía gótico. Ya Tramoyeres pensó en atribuirla a Damián Forment, con preferencia a su padre y a su hermano[44].

En Burgos, al florecimiento prodigioso de la escultura gótica de estilo alemán en la segunda mitad del siglo XV sucedió el desarrollo igualmente extraordinario de la plástica renaciente; el tránsito de una a otra está preñado de problemas sugestivos.

Quizá no haya en Castilla representación de los estigmas de comienzos del siglo XVI que pueda ponerse al lado de la que se ve en el Sepulcro de Doña María Manuel, biznieta del autor del *Libro de Patronio*. Se guarda en el Museo de Burgos; tiene forma de lecho, la yacente con dos bellísimas damitas, de las que una lee y otra escucha, a los pies; es una espléndida figura de amplios paños. Decoran la tumba, en un testero, la Crucifixión, de alto relieve, y a los costados, otros dos, entre pajes tenantes de blasones, en templetes de rica y delicada talla. El relieve de la derecha de la yacente tiene por fondo abrupto paisaje de peñascos — el sagrado monte Alverno no fué siempre interpre-

tado con tanta verdad, pues con frecuencia se le hace paisaje riente; el Santo ha caído con una rodilla en tierra y la sorpresa le obliga a levantar los brazos: hay dinamismo en la escena, acentuado por la silueta tranquila de Fra Leone «*la pecorella de Dio*», sentado y con el libro abierto en el regazo. La técnica del relieve recuerda obras italianas por los elementos pintores.

De los retablos burgaleses, aquel donde primero se dejan sentir las graciosas formas incipientes, es el de la capilla de los Santos Reyes, en San Gil [45]; bajo los calados doseletes flamígeros se descubren veneras clásicas y una cenefa de lengüetas — la «flor de agua» de los galicistas — corre contorneando la vuelta interior del arco que le encierra; nuncios seguros de los tiempos nuevos.

En el tercer cuerpo del retablo, donde comienza a voltear la curva, seguida por un gracioso quiebro en las imágenes, aparece un Santo franciscano, con un libro abierto que por su aspecto juvenil pudiera creerse San Antonio. La Virgen de la Adoración y el Santo franciscano de este retablo se aproximan en técnica a la damita que escucha y al San Francisco del sepulcro de Doña Juana Manuel, y se advierten analogías con algunos detalles de los relieves del trasaltar, que más se apartan del estilo que después caracteriza a Felipe de Borgoña. ¿Será su artífice, que no es Colonia ni Siloe, algún colaborador, hasta hoy desconocido, de Maestre Felipe? La imaginación se lanza por una hipótesis atrevida, ¿no estaremos a la vista de los comienzos de aquel escultor burgalés, que pasados pocos años era un genio de la plástica renaciente y que se llamó Bartolomé Ordóñez?

En la misma iglesia, el altar de la capilla de la Natividad, de más acentuado clasicismo, presenta una estatuíta de San Francisco en el primer pilar de la derecha del ban-

co; es de notar su línea movida, forzada, para descubrir el pie izquierdo, alzando con la diestra el hábito. Es claro su parentesco, en cuanto a tipo, con el muy bello que aparece en el retablo del lado del Evangelio de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos, de excelente labor, que suscita el recuerdo de Diego de Siloe.

No se separa cosa mayor de las inmediatas interpretaciones la que se ve en el grandioso monumento fúnebre del Obispo D. Fadrique de Portugal, en la catedral de Sigüenza. Fué este prelado uno de los más opulentos constructores del Renacimiento; débele esta iglesia obras como la puerta del jaspe, el altar de Santa Librada y su propio mausoleo. Murió de Arzobispo de Zaragoza en 1539; pero la obra del sepulcro será bastante anterior, ya que en 1533 se colocaba la reja [46]. El San Francisco está a la derecha del nicho del primer cuerpo; la imagen es de silueta quebrada, por la sorpresa del prodigio de las llagas, acentuando el movimiento los pliegues exagerados del hábito. Las esculturas de este sepulcro se relacionan con las de la tumba del Obispo de Canarias [47], y en todo ha de verse un reflejo de los primeros pasos del Renacimiento en Toledo; quizá el nombre de Alonso Covarrubias es quien mejor represente esta tendencia.

Algo posterior, pero obra también de la misma escuela o taller plateresco de Sigüenza, es la graciosa escultura de San Francisco que corona, entre dos enormes grifos, el sepulcro de D. Francisco de Villamuño (muerto en Enero de 1535), y que es ornamento precioso de la iglesia de las monjas clarisas de dicha ciudad [48].

En la fundación cisneriana de San Juan de la Penitencia, de Toledo, un bien labrado medallón de San Francisco orante en el retablo del Evangelio, puede fecharse hacia 1525-30; las tablas son del estilo de Juan de Borgoña.

Si comparamos cualquiera de estas obras de nuestro Renacimiento inicial, talladas por artistas anónimos, con el San Francisco del mausoleo de Enrique II en Nantes — el más insigne monumento escultórico francés de aquellos años, debido a Jean Coulombe (antes de 1519) —, la diferencia es tan grande que define a dos naciones. Tomando al azar un San Francisco español del primer tercio del siglo XVI, siempre veremos en él un empeño de sentimiento, de expresión; siempre ropajes o actitudes se esforzarán por declarar la emoción que, a veces, no es capaz el artista de traducir en el rostro. La estatua francesa efigia un fraile apacible, bien hallado en la vida; con tranquilo gesto muestra la impresión en el costado, y la cabeza, excelente, es de un razonador, no de un místico.

El 18 de Agosto de 1524 contrató el canónigo y protonotario D. Gonzalo de Lerma con el escultor Maestre Felipe de Borgoña, la labra de su sepulcro para la capilla de la Presentación en la catedral de Burgos. Murió D. Gonzalo en 16 de Enero de 1527, pero la sepultura, si se cumplió el contrato, hubo de estar acabada para la Pascua de 1525; decóranla ocho medallones [49]; en el del centro del costado izquierdo se figura a San Francisco, de medio cuerpo, abrazado a la Cruz; es imagen menos exagerada y fría que las Virtudes de los lados, pero ya indica claramente que no era Bigarny artista de genio adecuado para interpretar al Serafín de Asís; ello lo probó hasta la saciedad años más tarde en la sillería del coro de la catedral primada.

Se contrató, como es sabido, en 1539: Felipe de Borgoña hizo las sillas de la derecha y Berruguete las de la izquierda; frente a frente, en obra pareja, la victoria del Castellano sobre el Borgoñón sólo pudo quedar indecisa para los

Sepulcro del Secretario Francisco de Eraso († 1570),
Mohernando (Guadalajara).
Juan Bautista Monegro.

Altar de la Iglesia de Santa Isabel,
de Valladolid.
Juan de Juni.

(Fots. D. R. de Orueta.)

ingenuos redactores de la lápida conmemorativa. Los tableros de uno y otro se diferencian hasta por una circunstancia trivial, pero muy significativa, y creo que nunca observada. Todas las figuras de Berruguete rompen el dintel, no cabiendo dentro del marco; las de Bigarny apenas le tocan. ¿Y el San Francisco?, lo labró Maestre Felipe, desgraciadamente. Es un buen relieve, al que sólo falta una cualidad: espíritu. Excesivo y anguloso el plegar; demasiado amplios los ropajes, y tan duros, que la capucha se sostiene por su rigidez. Con la diestra coge la Cruz, y con la izquierda muestra la señal del costado. La cabeza, de firmes rasgos, quiere ser expresiva y resulta vulgar. Cuando de este relieve pasamos a cualquiera de los de enfrente, se deplora que Berruguete no haya esculpido en la sillería al Santo de Asís.

Por fortuna, el gran escultor labró años después un San Francisco; acaso su obra postrera, aunque hubo de firmar el contrato en 24 de Noviembre de 1547. Se ha escrito bastante sobre la parte personal de Berruguete en el retablo de Santiago, de Cáceres [50]; pero, pocas cosas declaran con más certeza su gubia que el relieve de la estigmatización. Redúcese a las dos figuras del Santo y el fraile compañero; el paisaje y el mismo serafín son de pincel e insignificantes. Tal vez en toda la escultura del siglo XVI no hay nada de mayor dinamismo, si se exceptúa el dramáticamente contenido en los mármoles de Miguel Angel. Entre todas las representaciones de los estigmas que conozco destaca ésta por su brío; el asombro y la pasividad con que el Santo recibe el don celestial, según casi todos los intérpretes, se trueca aquí en acción y en movimiento. El impulso místico ascensional está expresado como si San Francisco no pesase, y se subraya por la oposición de Fray León que, arrebujado en el hábito por la sorpresa, diríase que quiere sumirse en la

tierra; y la composición dibuja el perfil de una flecha lanzada al infinito.

Hay que descender de estas alturas, pues artistas como Berruguete no suelen tener pares en su tiempo.

El tipo castellano de San Francisco, en pie, hablando y con la mano izquierda alzando el hábito, se repite con modalidades distintas en muchas partes; por ejemplo: en el arco de la capilla de San Miguel de la catedral de Baeza.

En Aragón, la figura proteica de Forment, a quien perjudicó la excesiva facilidad de su gubia, es la capital en la época; mas no conozco de su mano ninguna efigie memorable de San Francisco, fuera de la ya estudiada del retablo de la Puridad, en Valencia, obra juvenil y preciosa; ni tampoco de Gabriel Yoli, de gusto más depurado, pero sin vuelos geniales.

En el retablo del Pilar, en San Pablo, de Zaragoza, hay un San Francisco recibiendo los estigmas, de no vulgar factura, arrodillado, de frente y con barba.

Apenas hay sillería donde no aparezca efigiado San Francisco. No es creación genial, pero tiene sello de novedad el San Francisco del coro de Avila: presenta ciertas particularidades, lleva sandalias y capa, cuando en los anteriores viste sólo el hábito sencillo. Está en el momento de recibir los estigmas y en pie, y no cabiendo la escena en el encuadramiento arquitectónico, tapan los paños parte de la columna y el serafín ocupa una de las albanegas. Esta sillería, trazada en 1534, se labró por Juan Rodríguez y Lucas Giraldo, hasta 1543. Está también en el coro de frailes de la Cartuja de Miraflores, que se trabajaba hacia el año 1558, por Simón de Bueras. Casi contemporánea es

la de Badajoz (1557) donde San Francisco, mostrando las manos, ocupa un tablero del frente [51].

El retablo de la catedral de Astorga es la obra maestra de Gaspar Becerra, el escultor más directamente influído por el estilo de Miguel Angel; el que marca el punto de mayor italianismo y el que señala tal vez también el comienzo de la decadencia manerista. En la cima del retablo, y entre otros santos fundadores de Órdenes religiosas, figura San Francisco: la imagen carece de sentimiento, que pocas veces anima las esculturas movidas y en ocasiones de pagana belleza del famoso artista andaluz [52].

El retablo de Fuentegrimaldo, en tierra de Ciudad Rodrigo, es obra importante de hacia 1560; San Francisco, en el nicho de la derecha del primer cuerpo, está representado sobre unas peñas recibiendo los estigmas, rasurado, de largo cuello y musculosos brazos — desnudo el derecho —, es tipo singular. Según el Sr. Gómez Moreno, no hay atribución fundada para este retablo.

En el rico retablo de las Claras de Briviesca, que un documento mal leído o que no le corresponde fecha en 1519, y que ha de ser lo menos de cuarenta años después, hay una hermosa estatua de San Francisco, fuerte, membrudo, sano y tranquilo, en actitud de hablar y con el libro sujeto por la mano izquierda. Este retablo es ejemplar notable de una serie de labores escultóricas de tierras burgalesas, en las que la excelencia técnica no suple las faltas de emoción y de originalidad.

La obra principal del grupo es el retablo de la catedral de Burgos, que en 1562 comenzó el maestro Rodrigo de la Haya, y que terminó en 9 de Febrero de 1580 [53]. El Santo Fundador aparece, con su nombre, entre la rica talla de las columnas próximas al Sagrario.

Se advertirá que no va registrado hasta ahora ningún

conjunto por completo consagrado al Santo de Asís, con escenas de su vida; en adelante quedará todavía más patente esta carencia. Sin que abunden, hay ejemplares de pincel, pero de talla no conozco ninguno dentro del siglo XVI. Acompañan cuadros a una escultura central, en el que luego se estudiará, de Juni; y entre tableros de loza de Talavera hay uno importante en Mombeltrán (Salamanca). El San Francisco, de talla policroma, llevaba la cruz que hoy falta en la diestra, y muestra las señales de la mano izquierda y del pie derecho. El tímpano lo llenan los estigmas, escena de gran tamaño, con muchos detalles de paisaje, en azulejos de correcto dibujo; a los lados de la hornacina de San Francisco, San Antonio y San Bernardino, de azulejos también; podrá datarse este conjunto hacia 1560.

Mas dejándonos de escultores secundarios, pasemos a la obra de otro de los mayores artistas españoles. Aunque no nació en la Península, Juan de Juni, como el *Greco*, supo hacerse intérprete de nuestra sensibilidad y ahondar en nuestra alma. Dos interpretaciones de San Francisco dan en cifra la evolución de Juni. No es obra de juventud; pero, sí anterior a 1569, el retablo de la capilla de los Alderetes, en San Antolín de Tordesillas[54], donde se acentúa la comunicación entre las figuras encuadradas por la traza arquitectónica: ya el altar no es una yuxtaposición de estatuas y escenas inconexas; a la unidad de cada cuadro se sobrepone la unidad de la masa expresiva; ¿qué es, en suma, sino volver a lo gótico? (retablos de Miraflores y de San Nicolás de Burgos). En Tordesillas, el San Francisco, el Santo Domingo, el San Bartolomé y la Magdalena, en cuerpos distintos, en calles diferentes, *asisten* al Descendimiento central; forman para la emoción una escena. El Santo de Asís,

similar en tipo al de Briviesca, se ha hecho más movido y ascético. Pero donde el gran escultor, sacudiendo recuerdos y precedentes, creó un San Francisco original fué en Santa Isabel, de Valladolid[55]. Arrodillado, con el crucifijo en la izquierda, la diestra al pecho, vibra el Santo de pasión. El retablo, de bellas líneas, resulta insuficiente para contener la escultura desbordante de formas expresivas; los paños son aborrascados cual los de un artista barroco. Las manos tienen valor emocional, no menos que el rostro. El Santo, al coger el crucifijo, recuerda los años pasados lejos de la cruz, y estos versos de Lope de Vega pueden servir de epígrafe a la admirable escultura:

> Dulcísimo Jesús, yo estaba ciego,
> yo estaba ciego, vida de mi vida,
> pues no te abrí cuando llamaste luego.

El frío Bosarte, ante esta imagen, habla entusiasmado de que las obras de Juni «son llamas de fuego».

Obsérvase en las obras de Juni un cambio total en el tipo del Santo; el segundo, pudiéramos decir que es el que quedó inmutable durante siglos: rostro en óvalo alargado y con barba. Débese, en parte, en mi opinión, a que por entonces pasa a ser tópico en poetas y escritores piadosos el tema de *San Francisco, retrato de Cristo,* que hubo de formular la musa del pueblo en esta copla, glosada por Damián de Vegas:

> Tal sello impreso traéis,
> Francisco, en vos, que pregunto:
> si sois Cristo o su trasunto,
> porque se le parecéis [56].

La misma idea fué desenvuelta por el más grande de nuestros escritores en un soneto lleno de alusiones artísti-

cas. Púsolo Cervantes entre los preliminares del *Jardín espiritual*, de Pedro de Padilla, y dice así:

> Muestra su ingenio el que es pintor curioso
> cuando pinta al desnudo una figura;
> donde la traza, el arte y compostura
> ningún velo la cubre artificioso.
> Vos, Seráfico Padre; vos, hermoso
> retrato de Jesús, sois la pintura
> al desnudo pintada, en tal hechura,
> que Dios nos muestra ser pintor famoso.
> Las sombras de ser mártir, descubristes:
> las lejos en que estáis allá en el Cielo
> en soberana silla colocado.
> Los colores, las llagas que tuvistes
> tanto las suben, que se admira el suelo
> y el pintor en la obra se ha pagado [57].

Por los mismos años, plagados de libros de caballerías, como se sabe, apareció cierta curiosa extravagancia literaria e iconográfica: es un libro que salió de las prensas de Bilbao en 1587, lo escribió Fr. Gabriel de Mata, a quien las Musas fueron esquivas; se titula *El Caballero Asisio*, y es una vida de San Francisco, en octava rima, que empieza:

> Las armas canto, que a un varón sagrado
> hicieron invencible en este suelo...

mas, como advierte Menéndez Pelayo, «lo caballeresco no pasa del título y del extravagante frontispicio que representa al Santo a caballo y armado de todas armas, ostentando: en la cimera, la cruz con los clavos y la corona de espinas; en el escudo, las cinco llagas, y en el pendón de la lanza, una imagen de la fe con la cruz y el cáliz» [58]. Por fortuna, tal delirio paró aquí.

Otro poema heroico sobre San Francisco publicó en aquellos años D. Lope Salinas; consta de cinco cantos de

cansada lectura, pues el estilo es desmayado y pedestre hasta cuando quiere dárselas de pulido:

> como a secretos secretarios deja
> los altos montes llenos de gemidos [59].

Por malas vías marchaban artes y letras en España a fines del tercer cuarto del siglo XVI; no se suele advertir este general decaimiento, por fortuna muy poco duradero. Fueron años de desorientación; pero pronto se emprendió segura ruta.

En la sillería de la Seo de Tortosa, el San Francisco está representado con la cruz en la mano izquierda y como de camino: es figura corpulenta, de poblada y larga barba, hábito de abundantes pliegues, y a los pies, en el suelo, la calavera. Trabajaba allí, «con gran estilo», Cristóbal de Salamanca, en los años de 1588-93 [60].

Fruto degenerado de gloriosos precedentes como Berruguete y Juni, Esteban Jordán, tallista fecundo y diestro, pero sin genialidad, esculpió varias efigies del Santo de Asís; quizá la más importante es la pareja de Santo Domingo en el retablo de la Victoria — antes San Ildefonso — de Valladolid, que se hacía por los años de 1594. También aparece San Francisco en el banco del retablo de la Anunciación en Sancti Spiritus, de la misma ciudad, labrado entre 1582 y 1584 [61].

No es de Jordán, pero él fué quien aprobó los diseños, la sillería del coro de la catedral de Orense, que tallaron, entre 1587 y 1590, el leonés Diego de Solís y Juan de Anges. El San Francisco es un relieve amanerado y frío [62].

La escultura española, hacia 1580, se debatía impotente: las grandes personalidades habían muerto, y su herencia estaba en manos de amanerados que, por receta de origen miguelangelesco, conmovían las imágenes innumerables de

sepulcros y retablos. Dos caminos quedaban: el clasicismo depurador y el realismo. Los dos hubieron de emprenderse, cada cual a su tiempo.

La figura representativa de la tendencia clásica es Ponpeo Leoni. De él y de Millán Vimercado guarda el Museo de Valladolid seis Santos franciscanos, que fueron del retablo mayor de San Diego. Pero el San Francisco que mejor puede representar el sentido clasicista es el descubierto por Orueta en Mohernando. El Santo apoya su diestra en el hombro del secretario de Carlos V, D. Francisco Eraso, que, muerto en 1570, está allí enterrado con su mujer. El Secretario, como suspenso por una visión interior, es soberbia escultura. El Santo, de bellísimas líneas — quizá algo frías —, muestra su afecto al caballero de modo tan sencillo y espiritual, que pocas veces se da en el arte español nada tan apacible y suave. Orueta se inclina, y en mi opinión, no se puede objetar nada contra su idea a atribuírlo a Monegro [63].

Por los mismos años en que se labraba este sepulcro, llega el *Greco* a Toledo en busca de sus pinceles, como pensaba Fray Hortensio. Ningún tema estudió ni repitió tanto como el de San Francisco; el Maestro Cossio registró más de cincuenta en un catálogo de obras que no llega al cuarto centenar y hoy habría que añadir bastantes más.

Dió Pacheco la palma al Cretense en representar a San Francisco, «porque se conformó mejor con lo que dice la Historia» [64], y dánsela los modernos, no por esta razón erudita, sino porque nunca tradujeron humanos medios más fielmente el alma encendida en amor divino del *Poverello*. La serie de los San Franciscos del *Greco* — desde el violento contemplativo de la colección Zuloaga, hasta el San Francisco-Hamlet meditando sobre la calavera —, es tan rica en matices expresivos que con escasas variantes

formales y fijo el tipo después de pintar el fraile del Entierro del Conde de Orgaz, recorre la gama entera del místico transporte[65].

¿Influencia de estas representaciones en la escultura? Confieso que no he logrado percibirla. Y no se deduzca de aquí la incomprensión del *Greco* en su tiempo, punto tantas veces suscitado. Entendiérasele o no, es indudable que gustaba; difundiéronse sus lienzos por toda Castilla, adquiridos por iglesias rurales y conventos de monjas—¿se quiere algo más popular? —; el tema preferido por estos humildes propietarios fué, era fácil preverlo: San Francisco de Asís. Pero el motivo de que a pesar de ello la escultura no recogiese directamente el tipo, o mejor alguno de los tipos del Santo de Asís creados por el *Greco*, ha de verse en la circunstancia de que entonces la reacción realista en Castilla y en Andalucía interpretaba al Santo de manera muy distinta, muy distante y más adecuada a la devoción vulgar, que en la imaginería buscaba sobre todo palpable y usadera realidad.

SIGLO XVII

El siglo XVII se abre con la reacción realista. El manerismo había inundado de tallas sin alma las iglesias de media España. El clasicismo, después de haber tenido cultivadores como los Vergaras, Domingo Beltrán y Monegro, agonizaba en las frígidas esculturas de un Giraldo de Merlo[66]. Sólo quedaba un camino cierto: volver al natural.

Gregorio Fernández, un gallego formado en Castilla y naturalizado en Valladolid, renueva la escultura, al mismo tiempo que Montañés ejerce análogo papel en Andalucía.

No hay que esperar entre sus obras, ni entre las de sus

discípulos inmediatos, el hallazgo de interpretaciones de San Francisco que plazcan al gusto moderno. Casan mal los conceptos realistas con el Santo de Asís, todo idealidad.

Gregorio Fernández esculpió a San Francisco en un pedestal del segundo cuerpo de su gran obra: el retablo de la catedral de Plasencia, que se trabajaba en 1629; y se le atribuye, desde Jovellanos, el que figura emparejado con el titular en la fachada del convento de San Antonio de Vitoria; es de piedra y no parece de su mano, aunque sí de su estilo.

Castellano también, y para Orueta, obra de Gregorio Fernández, es un San Francisco del Museo de Valladolid[67]. La vulgaridad del modelo elegido, que una emoción religiosa, traducida en mueca, no consigue aminorar; la dureza y amplitud de los paños, el mismo convencionalismo de las manos semiocultas, denuncian pobre inspiración en el artista. En lucha con la verdad palpable, perdió la trascendente, y trocó al Serafín de Umbría en un fraile sin sentimiento ni exquisitez[68].

Si de Castilla vamos a Andalucía, el San Francisco de Montañés, en Santa Clara, de Sevilla, no logra subyugarnos tampoco; es más noble la testa que en el de Valladolid, la expresión más sentida; hay ternura en la mirada y es blanda la mano que empuña el Cristo; pero la excesiva corpulencia no se aviene con la tradición ni con las preferencias actuales[69].

Mas donde Montañés, en la interpretación de San Francisco, se muestra digno de su fama, es en el relieve de los estigmas, en el ático del mismo altar. Dispuesta la escena de manera semejante a como la ideó Berruguete, dista, sin embargo, del retablo de Cáceres por el sentimiento. La fuerza ideal, el vigor del aliento místico hubieron de trocarse

Retablo de la iglesia del Convento de Santa Clara, en Sevilla.
Juan Martínez Montañés.

(Fots. Lab. Art., Universidad de Sevilla.)

en serena aceptación del celestial prodigio. Es excelente el modelado y sobria la composición, cerrada *more classica*. Está estofado y el hábito con flores.

Extrañará que no se haya hablado de ningún retablo dedicado por entero a San Francisco, ni tampoco de representaciones de muchos pasajes de su vida. Sin que abunden, algunos hay de pincel y otros de pintura y escultura — cual el ya referido de Santa Isabel, de Valladolid —; pero para encontrar uno todo de talla hay que llegar a los primeros años del siglo XVII. En la escasez habrá tenido parte no pequeña la destrucción de innumerables conventos franciscanos en las guerras y revueltas del siglo XIX y cuando la desamortización, medida que allá políticos y economistas defiendan y justifiquen, pero que los amigos de las artes viejas tenemos que maldecir.

El retablo a que se alude es el de San Francisco, de Tolosa. Dibujó la traza el franciscano Fray Miguel de Aramburu; contrató la labra Ambrosio de Bengoechea, el 8 de Diciembre 1604, y había de terminarse para fines de 1609. Consta de tres cuerpos y uno de ático. En la calle central: San Francisco recibiendo las sagradas impresiones, la Virgen y el Calvario; a uno y otro lado, Santos y Santas en nichos, y en los extremos, calles con tres relieves. En la izquierda: San Francisco orando ante un altar del Crucifijo; presentando al Papa la Regla; y de rodillas ante Jesús rodeado de ángeles. En la derecha: cuando devuelve las ropas a su padre ante el Obispo de Asís; la penitencia en las zarzas, desnudo; y su tránsito. El escultor no carecía de verbo narrativo. El San Francisco, rasurado y juvenil, dista mucho del tipo que por entonces se aceptaba en toda España[70].

El retablo de Tolosa da ocasión para deplorar que no hayan llegado a nosotros más tallas de pasajes de la vida del Santo de Asís, cuadros de tanta fuerza plástica. La escultura española, que supo encontrar aspectos inéditos en la interpretación de temas evangélicos y bíblicos, mil veces repetidos, fué poco propicia — a diferencia de la pintura — a la narración de leyendas de Santos.

En Marzo de 1621 se contrató la sillería de la catedral de Lugo por Francisco Moure, escultor más nombrado que excelente; correspondió a San Francisco la silla XVI, y la representación es curiosísima en más de un respecto[71]. Está el Santo en el momento de la visión del Serafín, medio de espaldas, la cabeza de perfil; los quebrados pliegues del hábito acusan la conmoción interior que el rostro pugna, en vano, por expresar. En la parte alta, a la derecha, el diablo, con cuernos y alas, retuerce, desesperado, las manos de largas uñas. Debajo, dos angelitos conversan alegremente, y en tierra, presa de espanto, Fray León. Es el tablero de mayor relieve de la sillería, y si falta en él, como en todos, gusto depurado y maestría, sóbrale vigor y carácter para tenerle por obra singular. La desesperación del diablo está en relación con un tema franciscano que pasó a la literatura: la silla que en el cielo perdió Luzbel la ocupó San Francisco; está en Cervantes en varios escritores devotos y en una comedia de Lope.

Durante este siglo, la figura de San Francisco se asomó algunas veces a la escena — ya en el anterior un *Auto* lleva su nombre[72].

Como es natural, en el teatro de Lope de Vega — selva donde creció toda especie representable — se encuentra una comedia sobre el Santo de Asís; titúlase *El Serafín hu-*

mano, y se escribió entre 1618 y 1626. Es una sucesión de cuadros inconexos y de valor tan desigual, que al lado de trozos líricos de los más bellos del Fénix de los ingenios, hay relaciones pedestres y tiradas de versos pedantes. Son escenas de fuerza dramática y vuelo poético extraordinario: el encuentro del loco con San Francisco de galán; la tentación diabólica, cuando el Santo modela en nieve una mujer; el monólogo del crucifijo, y otras. Promete Lope una segunda parte, que se cree será la hoy perdida que catalogó Huerta con el título de *La gloria de San Francisco*[73].

Lope, en varias ocasiones, volvió su atención al Santo de Asís; por ejemplo, en la delicada poesía, que sabe a cantar del pueblo, sobre los desposorios con la Pobreza, que acaba:

> «¡A la boda, a la boda,
> virtudes bellas,
> que se casa Francisco
> y hay grandes fiestas!»[74]

Y aunque no se pretenda hacer recuento minucioso de las obras inspiradas por San Francisco en nuestra literatura, conviene recordar varias muy olvidadas.

Abundan los prosaismos y falta nervio en el libro en verso *La conversión del beato Francisco*, que en 1619 publicó Fray Lorenzo de la Cueva, franciscano.

Un escritor de comedias, de méritos tan cortos como su fama: D. Juan Francisco Manuel, escribió dos comedias tituladas: *San Francisco de Asís o el menor de los menores* y *Los tres mayores prodigios del humano serafín*. Otro poeta, también de la decadencia gloriosa del teatro clásico, D. Juan Bautista Diamante, es autor de *El jubileo de la Porciúncula*, «comedia devota de las más desordenadas que se han escrito»[75]. Y, asimismo, es de tema franciscano la comedia de Alonso de Osuna, *Milagros del Serafín*.

La más original y honda interpretación de San Francisco de que puede enorgullecerse el arte español, es la que culmina en la famosa escultura del Tesoro de la catedral de Toledo; innumerables réplicas, imitaciones y copias han hecho de ella la más conocida de nuestras representaciones del Santo de Asís; sin embargo, dista mucho de estar aclarada la historia de este tipo iconográfico. Deploraré que los datos que a continuación se exponen sean nuevo argumento para los que sostienen la difundida, y en mucha parte infundada leyenda que lo macabro es carácter perenne de nuestro arte. El San Francisco, de Toledo, es representación de su momia. El Sr. Gómez Moreno hace años que hubo de observarlo en algunas pinturas granadinas[76]. Veámoslo:

Dice Pacheco: «Cómo está (San Francisco) milagrosamente en Asís, en pie después de tantos años, como si estuviera vivo; ya se sabe por las pinturas, como se ve en San Francisco, de Madrid, en la primera estación del claustro, aventajadamente pintado de mano de Eugenio Cajes»[77]. — Lo contempló el tratadista sevillano, según declara, en 1625[78].

Para ilustrar el texto anterior, recurramos a la literatura franciscana. Dante, en el *Paraíso*, dice que el Santo «Da Cristo prese l'ultimo sigillo... nel crudo sasso», y que su cuerpo permanecía en pie bajo el altar de la iglesia inferior de Asís, como si fuese vivo, venía siendo tradicional. Lo que en ello haya habido de cierto no nos importa ahora, que bastan al arte apariencias y creencias. Cuéntase que mediado el siglo XV, el Papa Nicolás V (1449-1455) quiso ver las reliquias de San Francisco, y que un Cardenal que le acompañaba refirió la visita a un Abad llamado Jacobo, después Obispo de Ariano[79], quien escribió la relación y fué enviada por el Duque de Adria al Gran Capitán. Parece ser que tal camino siguió el piadoso relato, y

no tardó en extenderlo la literatura devota. La carta del Abad es grata de leer en la versión castellana de la *Chronica* que escribió en portugués Fray Marcos de Lisboa[80].

He aquí cómo se describe la momia del Santo en la bóveda subterránea de Asís:

«Estaba en pie, derecho, no allegado ni recostado a parte alguna, ni de mármol ni de pared, ni en otra cosa. Tenía los ojos abiertos, como de persona viva, y alzados contra el cielo moderadamente. Estaba el cuerpo sin corrupción alguna de ninguna parte, con el color blanco y colorado, como si estuviera vivo. Tenía las manos cubiertas con las mangas del hábito delante de los pechos, como las acostumbran a traer los frailes menores; y viéndole así el Papa ... alçó el hábito de encima del un pie, e vió él y los que allí estábamos que en aquel sancto pie estaba la llaga con la sangre tan fresca y reciente, como si en aquella hora se hiciera.»

¿Puede darse traducción plástica más fiel de este texto que el San Francisco del Tesoro de Toledo?

Es la inspirada imagen obra de Pedro de Mena[81]; pero, como casi siempre, no fué creación personal suya.

Ya se adujo un precedente seguro de pincel: el cuadro hoy perdido de Eugenio Cajes, anterior a 1625. También es anterior a la escultura el admirable cuadro de Francisco Zurbarán, en el Museo de Lyon, que quizá deba fecharse hacia 1635; responde en todo a la descripción copiada y es pintura de técnica magistral, por lo sobria, en grises concertados; el fondo oscuro, y sin concretar, es como de tumba. El tema se precisa, haciendo que las antorchas de los que visitan la sepultura, al iluminar la cripta, acusen la sombra de la momia en el nicho, en el lienzo de la colección Carvallo.

En cuanto a precedentes escultóricos, el problema es

más complejo. Mena, a los treinta años (hacia 1658), labró parte de la sillería de coro de la Catedral de Málaga. El San Francisco que en ella figura es, desde luego, un muerto; mas, separándose del relato, tiene los ojos cerrados; también se apartó el artista de los datos históricos dándole aspecto de más crecida edad de la alcanzada por el Santo de Asís, que murió a los cuarenta y cinco años; Orueta ha detallado con justeza las diferencias que separan esta escultura de la del Tesoro toledano: «No caben comparaciones por representar espíritus opuestos: la una, el sentimiento íntimo del fervor y la devoción; la otra, el dolor convencional, esquemático y estilizado»[82].

¿Qué ejemplar pudo influir entre medias de ambas tallas sobre el escultor malagueño?

Sin duda, el que siempre hay que aducir cuando se trata de Mena: Alonso Cano. En efecto, el Barón Ch. Davillier dió a conocer en 1879 un San Francisco, que estaba entonces en la colección Odiot, que el Sr. Gómez Moreno cree de Cano, y en relación directa e inmediata con el de Toledo[83]. La fecha del San Francisco del coro de Málaga prueba, en mi opinión, que el de Cano será obra de sus últimos tiempos madrileños: se ignora su actual paradero. La mayor diferencia estriba en que la capucha no consiente que se vea el cuello en la imagen del Tesoro, y que su contorno dibuja un óvalo perfecto, mientras que en la escultura conocida por el grabado al descubrirse el cuello y al ondularse con blandura la capucha gana en gracia la cabeza, hondamente expresiva. Fuera aventurado dejarse guiar por lo que la estampa dice sobre el plegar de los paños; da la impresión el de Mena de una mayor demacración y de un esqueleto menos recio.

Creo al de Toledo el *spécimen* más depurado y más bello de este tipo. Su descendencia es innumerable. Abun-

dan las copias, sobre todo en Castilla; Orueta acepta como réplica, de manos del maestro, el del Museo Carlsberg, de Copenhague. Presentan variantes: el de la colección Zuloaga, con la capucha caída hacia atrás descubriendo la cabeza, obra quizá posterior; y las de hábito corto dejando visibles los pies, tales como la vigorosa, pero poco delicada estatuita, de la colección Carvallo — con ojos vueltos *contra* más que *hacia* el cielo — , violentamente exagerada todavía en el ejemplar de franca decadencia en la clausura de las capuchinas de Madrid; y la de pobre ejecución y poco espíritu del Instituto de Valencia de Don Juan.

La variante de mayor riqueza emotiva, por su sentimiento popular, es el San Francisco que se guarda en la sacristía de la iglesia de Yepes. Por los rasgos fisonómicos se asemeja al de la colección Zuloaga, pero aunque desembarazada, tiene cubierta la cabeza y los pies visibles. En mi opinión, no está muerto: es un hombre trémulo: la espalda se arquea, los brazos se encogen, el santo se anonada absorto ante lo que ve. Los pliegues, duros y monótonos, y la descuidada factura de los pies, son indicadores que es inspiración singular de escultor poco diestro, que pudo estudiar a Cano y a Mena, ya en el final del siglo XVII[84].

No ha de sorprendernos éxito tan grande[85]. Es el San Francisco de Mena uno de los mayores aciertos del arte español: sin detalles anecdóticos, sin recursos que hablen a la fantasía, conmueve con la sencillez de la expresión directa de un claro sentimiento. Cierto amigo mío aficionado a comparaciones, hoy pasadas de moda, llamaba a esta imagen «el auriga de Delfos de la escultura española».

Hasta tres imágenes de San Francisco, además de las dos señaladas, aparecen en la obra de Mena. En Santa

Isabel la Real, de Granada, represéntalo en el momento que recibe los estigmas: de rodillas, y con los brazos en alto, supongo que estará inspirado en pinturas anteriores — por ejemplo, en el Ribera de El Escorial — . En escultura hay un precedente que, sólo transmitido por grabados, pudiera haber llegado a Mena; aludo a una de las más famosas tallas de Francia, la que está en la iglesia de los santos Juan y Francisco, de París; la labró Germain Pilon, y es notable efigie, rica de modelado y valiente; pero hay en la actitud y en el gesto mucho de declamatorio; carece de la hondura espiritual de las mejores de nuestras representaciones — ¡qué lejos estamos de Berruguete y del *Greco!*

Otro tipo de San Francisco de Mena aparece en el Ángel Custodio de Granada, abrazado a un crucifijo; es como evolución del de San Antón, en la misma ciudad, donde el Santo contempla el crucifijo con mirada alucinante; lástima que falte espiritualidad a la figura, que parece repetir aquellos versos de Lope:

> Entre esas cinco llagas,
> ¡oh Cristo soberano!,
> y al son de sus corrientes
> comenzaré mi llanto.

La escuela granadina cuenta con un escultor desigual, pero que, en algunas obras, añadió a la tradición facetas inéditas. Artista desequilibrado siempre, llegó, en sus últimos años, a perder el seso.

José de Mora es autor de una hermosa estatua de San Francisco en los estigmas, que está en el convento de Granada y de otro en Córdoba que, siendo obra de técnica endeble, tiene extraordinaria fuerza emocional[86]. El Santo, de facies demacrada y gesto de loco ardor, abraza un crucifijo; sus ojos y su boca son de enfermo; hay en sus manos como

Aguafuerte de Gaujean de una escultura de Alonso Cano, hoy en paradero desconocido.

Pintura de Francisco Zurbarán. Colección del Dr. Carvallo (Château de Villandry. Turena.)

Escultura del Tesoro de la Catedral de Toledo.
Pedro de Mena.

un temblor de fiebre; los versos que Lope de Vega puso en los labios de *Poverello* acuden a la memoria:

> ¡Ay, Cristo mío! ¡Ay dulce y verdadero
> Amor de mis entrañas! ¡Yo con vida
> y tú por mí clavado en un madero!
> ¡Qué sabroso que estás; mañana espero;
> perdona, que el amor es atrevido,
> darte mil besos y comerte entero!

Decadente la escultura, lozanos los tercetos, sírvenle como su mejor lema. El fuego del misticismo desciende como un rayo; sólo en casos cual el de San Juan de la Cruz es luminar constante, y, al descender, incendia almas tan mundanales, como la de Lope, o artistas de escaso genio como Mora.

El honrado realismo de Manuel Pereira, que su sangre portuguesa supo dulcificar con toques de sentimiento, llena gran parte del siglo XVII madrileño; no conozco otro San Francisco de su mano que un dibujo propiedad de mi doctísimo amigo, D. Juan Allende-Salazar, cruzados los brazos y ocultas las manos en las mangas, destocada la cabeza, redondo el rostro, sin barba, es ensayo de un tipo que tal vez no llegó a esculpirse.

Será posterior a 1650 la representación de San Francisco de talla meditando sobre una calavera; comenzó y divulgó el tema la pintura — recuérdense el *Greco*, Tristán, Zurbarán, etc. — , y quizá es en el coro de Tortosa, antes citado, donde se encuentra por primera vez la calavera, aunque allí está en tierra y el Santo ni la mira. Fuera de estos antecedentes, sospecho que los más directos en escultura fueron los Santos jesuítas de Montañés y el San Bruno de Pereira. Muy de fines del siglo XVII, y procedente de los capu-

chinos del Prado, hay en San Jerónimo el Real una escultura de ese tipo de escaso valor artístico, y no son raras en muchas partes.

Movida y profusa es la portada de San Francisco, de Palma de Mallorca, de un singular barroquismo pletórico de memorias de Italia. De las imágenes de Santos franciscanos que la adornan, debe ser el Fundador el de la izquierda de la puerta, que construyó a fines del siglo el arquitecto y escultor Francisco Herrera [87].

Brote trasnochado de la tradición de Pedro de Mena, y como ejemplo de la decadencia de fines del siglo XVII, puede citarse el San Francisco de Santa Gadea del Cid (provincia de Burgos). Su mejor comentario serán unos horrendos versos que se leen en un pliego suelto coetáneo guardado en la Biblioteca Nacional; comienza de esta prometedora manera:

> Oigan en suma la vida
> de aquel valentón tan bravo
> que, al instante que nació,
> puso al infierno en cuidado [88].

Gustoso y laudable es lo popular, pero nada hay más peligroso para letras y artes; la caída en lo vulgar suele ser su natural secuela [89]; y entre retorcimientos de formas vacías y prosaísmos agonizaban unas y otras en los últimos años del Rey *Hechizado*.

SIGLO XVIII

El arte del siglo XVIII es poco gustado por mal conocido. Hace algunos años se le despreciaba en bloque, y, pese a su proximidad, la distancia espiritual y sentimental era enorme. Algo han cambiado las cosas en los últimos tiem-

pos, y una mejor y mayor comprensión ha obligado a revisar juicios que se creían inmutables.

La escultura española, si en un principio vive a expensas de la tradición degenerada, pronto adquiere caracteres que la diferencian de la del XVII. Faltan grandes nombres comparables a los precedentes, aunque los de Salcillo, Duque Cornejo, Risueño, Juan Pascual de Mena, Carmona, Porcel y Ferreiro, puedan, con justo título, reclamar un puesto en la historia de la imaginería castiza.

Salcillo, el inmortal imaginero murciano, entró en la adolescencia en la Orden dominica; mas al cumplir veinte años volvió al siglo; en el convento comenzó a labrar imágenes: un San Francisco y un San Antonio, de talla entera, para el retablo mayor, que terminó después de salir de religión por los años de 1727-8. También efigió al Santo en un retablo de San Diego, de Cartagena, y en Santa María de Gracia o de Abajo, en la misma ciudad, y con Santa Clara adorando el Sacramento, grupo grandioso, en los capuchinos, de Murcia.

Al igual de las sillerías de coro de siglos anteriores, en las del XVIII no suele faltar la efigie del Santo de Asís; aparece en la de Salamanca, que labró Alberto Churriguera, y en la de la Colegial de Marchena, que tanto se le asemeja. Figura, asimismo, en la de Guadalupe, hecha entre 1741 y 1744.

Al granadino Torcuato Ruiz del Peral, escultor injustamente olvidado y que en el coro de Guadix dejó acabadas muestras de su arte, se deben dos efigies de San Francisco: una representándole al meditar sobre la cruz en la iglesia Mayor de Baza, y que, recordando al de Mena en el Ángel Custodio, es de más valiente actitud; muy expresiva la diestra abierta sobre el pecho y noble la cabeza: en la sillería citada, la segunda, figura exenta, recibiendo los estigmas y

muy movida. Ambas tienen por definición una palabra: barroquismo.

Típica del barroquismo andaluz es la ermita sevillana de San José; en uno de sus profusos retablitos vese un San Francisco contemplando un crucifijo, escultura no muy lejana del grupo de San Joaquín y Santa Ana que Gestoso atribuye a Mateo Simón, escultor del siglo XVII, en sus finales [90].

Al lado de esta tendencia barroca, dependiente de los recuerdos últimos, fué formándose otra, que significaba la vuelta a Gregorio Fernández y a Montañés, sometida en parte a los principios académicos. Dos artistas personifican este intento, que logró frutos tan correctos como desabridos: Juan Pascual de Mena y Carmona.

D. Juan Pascual de Mena hizo el San Francisco que estaba, en tiempo de Ceán, en la sacristía de la capilla de la Orden Tercera, en San Gil. Nació Mena el mismo año que Salcillo y murió uno después (1707-1784); supo aliar su espíritu académico con la devoción popular. Quizá sea suya la preciosa imagen de San Francisco que se venera en San Jerónimo el Real como San Antonio de Padua. El Santo tiene en sus brazos al Niño-Dios, en tanto que cinco ángeles, como jugando, le rodean alegres: es grupo compuesto con equilibrio y variedad. Conmemora aquel poético pasaje de la Nochebuena pasada en Greccio el año 1223.

Cuenta San Buenaventura cómo el Santo de Asís, para encender la devoción del pueblo, dispuso en la iglesia «un establo, que llenó de heno e hizo traer a una mula y a un buey: fueron llamados los frailes... la muchedumbre llenó el bosque, que resonaba con el eco de sus voces... Desbordante de piedad, el hombre de Dios permanecía en lágrimas ante el pesebre; cantó el Evangelio; después predicó el nacimiento del «bebé de Belén», que así le llamaba

en la extrema ternura de su amor. Y un guerrero virtuoso, leal... Micer Juan de Greccio, afirmó que él vió dormir en el pesebre a un niño, y que el padre Francisco lo había abrazado con sus brazos, y que el Niño parecía despertar de su sueño».

Con la frialdad que daba el tiempo, esculpía en Castilla Luis Salvador Carmona; mas no es artista desdeñable, ya que, recordando a los maestros del siglo anterior, supo a veces acertar con el sentimiento general; en una ocasión, de manera inesperada, por lo inmerecida; pues pocos San Franciscos hay en España de fama mayor que el de vestir que se guarda en el museo de San Marcos, de León. Es una cabeza tan correcta como vulgar [91].

Un escultor del XVIII apenas nombrado, D. Juan Porcel, desde Murcia, su patria, donde fué discípulo de Salcillo, vino a Madrid, cuando mediaba el siglo; si por una obra no fuera osado discernirle lauros excesivos, habríamos de considerarle como el más insigne de su tiempo; no conozco representación de San Francisco en su tiempo de gracia más seductora que la imagen madrileña, que de San Gil pasó a San Fermín de los Navarros; representa el triunfo del Santo: le sostienen sobre el mundo dos ángeles mancebos, y el de la izquierda muestra la llaga del pie. La talla es blanda y grato el colorido; mas fuera absurdo pedir al escultor emoción ni audacias técnicas; recuérdese que Porcel trabajaba por los años en que una brigada de escultores tallaba los Reyes para el Palacio Real, y que él mismo ejecutó el Mauregato.

Castellano, y quizá de tiempos de Felipe V, es el grupo de San Francisco y Santo Domingo abrazados, que, según el P. Albocácer, se conserva en Santo Tomás, de Ávila; el tema que en el arte italiano produjo maravillas, cual el de San Pablo, de Florencia, de Andrea de la Robbia, se trató

poco en España: el Sr. Tormo registró uno gótico en Tarazona [92].

Todavía menor calidad artística y menos inspiración tiene el San Francisco con la calavera que firma Julián de San Martín, en la capilla del Hospital madrileño de la Tercera Orden. La imagen está bien ejecutada; pero la actitud es declamatoria en grado sumo. La falsedad había entrado en el arte religioso, y no es más sincera la pintura devota del tiempo — recuérdese a Maella. San Martín, alcanzó el siglo XIX († en 1801).

La escultura en Galicia renace en el siglo XVIII; un grupo de tallistas mal estudiados forman una verdadera escuela, que no desmerece de la madrileña, aun sin contar la personalidad más afamada, Felipe de Castro, por su completa devoción al arte académico y su constante ausencia de la tierra natal. Entre los que de ella no salieron culmina José Ferreiro. Tres interpretaciones suyas de San Francisco merecen recuerdo. De líneas muy puras es la de piedra sobre la puerta del convento de Santiago; ello tal vez ha dado origen a la tradición — que no he podido comprobar — que es copia hecha sobre estampa de una escultura italiana: contempla el Santo una cruz que tiene en la diestra, y en la mano izquierda ostenta un libro abierto, sostenido, en parte, por gracioso ángel. La ejecución es magistral, aunque fría, y recuerda, en efecto, las estatuas de Santos fundadores que decoran la nave de San Pedro en Roma.

Débese a Ferreiro una de las pocas representaciones de San Francisco, de tema español. Está en San Martín de Compostela. El Santo, de camino, lleva al brazo una cestita. Según la tradición, conmemora el foro de una cesta de peces al año, que hubo de comprometerse a pagar a los

monjes benedictinos, cuando éstos le cedieron tierras para su fundación. En el siglo XVIII era fiesta grande en Santiago el pago de esta renta. La imagen tiene fuerte sabor popular, cual conviene a la interpretación de un suceso tradicional [93].

La tercera vez que Ferreiro labró la efigie de San Francisco fué en el ático de retablo del convento de Betanzos [94]: represéntase al Santo de Asís en el carro de fuego tirado por caballos, cual lo vieron los frailes un día en que estaba ausente, «y sobre el carro deslumbraba una bola de fuego, que, como el sol, iluminaba la noche». No era adecuado al arte de Ferreiro tema tan fantástico, y su pobreza de imaginación quedó vencida en el empeño. Todavía dedicó otra estatua al Santo fundador, que para en el convento — hoy manicomio — de Conjo. Ferreiro murió en 1830.

LOS TIEMPOS MODERNOS

¿Y el siglo XIX? — Fuera el silencio más piadoso. Comenzó en pleno triunfo de las frialdades neo-clásicas; en seguida llegó la guerra con sus horrores; después, la exclaustración y la desamortización; por fin, el industrialismo artístico. ¡Mal siglo para la escultura religiosa! Primero, se dió prisa en destruirla; más tarde, maña para venderla; faltó siempre genialidad y devoción para cultivarla con fortuna. Sólo tal cual imaginero aislado — Páramo en Madrid, Modesto Juliá en Valencia... — guardaba el vino añejo de la tradición; pero, como el ambiente no respondía y el genio escaseaba, el arte degeneró en oficio [95].

La moda, trayendo de fuera devociones sin antecedentes en nuestro suelo, contribuyó a la total ruina de la escultura policromada [96]. En miles de casos arrumbáronse tallas

de soberana belleza trocadas por estatuas de cartón piedra, que en la grotesca elegía a la destrucción general de la imaginería castiza, casi todos nuestros templos tienen derecho a un verso.

Mas al cabo se llegó al camino del remedio; y por la atención de críticos extranjeros y por estudio de algunos españoles, volvió el gusto hacia la plástica tradicional en madera pintada. En pocos años se lleva andada larga distancia. Escultores famosos no se desdeñaron en coger la olvidada gubia, y pronto surgieron obras magistrales.

Y he aquí cómo en nuestros mismos días se anuda el hilo de la tradición gloriosa y cómo el estudio de las imágenes del Santo de Asís viene a ser una ojeada a la escultura española.

Vimos allá en el siglo XIII, frescos aún los recuerdos de la vida del Santo, labrarse las poéticas escenas de la predicación a los pájaros, las asechanzas del Malo, las visitas a los Reyes o la peregrinación a Compostela, con el espíritu libre y gracioso del arte en el alba de su día grande. Durante la centuria siguiente, pese a los escasos ejemplos, sólo en los estigmas o aislado con el libro de su Regla, suele representarse al *Poverello*. En el XV la variedad de influencias que se cruzan en nuestro arte no hacen cambiar la iconografía franciscana en lo esencial del tipo; rasurado al uso de Italia; pero añádenle la cruz y acrécenle con riqueza de matices expresivos.

El siglo XVI sigue en los comienzos los modelos góticos o copia los italianos; luego, al redimirse de servilismos, con Berruguete, Juni y el *Greco*, crea la concepción española del Santo de Asís, místico, apasionado, «retrato de Cristo». Mas, por desgracia, prescinde de los bellos pasajes de su vida y se reduce a presentarlo en éxtasis ante el serafín, o meditando sobre la cruz o la calavera. Hacia 1600 el

realismo ambiente labra hermosas efigies de San Francisco y prepara el segundo momento glorioso que culmina en el Santo muerto de Alonso Cano y de Mena; pero, salvo casos contados, se desdeñan también las escenas que cuentan los piadosos cronistas. En el XVIII se da apenas la hondura de emoción y los asuntos franciscanos se tratan con gracia superficial, primero; con fría elegancia, después; aunque ciertas tallas de Porcel, Juan Pascual Mena y Ferreiro, se muestren dignas herederas de las de tiempos precedentes. Del siglo XIX se acaba de hablar. ¿Y el presente?

Del renacer actual de la plástica policromada poseemos un admirable San Francisco: es obra de un artista que, teniendo por maestros al Pórtico de la Gloria y a la realidad, se ha formado escultor en Compostela. El San Francisco de Asorey es una creación original: en pie, los brazos en cruz, escucha, extasiado, voces misteriosas, mientras el hermano lobo busca caricias a su vera. El Santo no sigue el tipo consagrado. No es un enfermo: las penitencias en los montes dieron sanidad a su cuerpo, y el espíritu, lleno de cosas divinas, se sustenta con firmeza. Ante esta escultura se recuerdan los versos de Rubén Darío:

> El varón que tiene corazón de lis,
> alma de querube, lengua celestial,
> el mínimo y dulce Francisco de Asís,
> está con un rudo y torvo animal. . .[97]

Fuera de España se registran también ejemplos significativos:

En las últimas exposiciones de París pudo verse a San Francisco en el *Canto al Sol*, esculpido por Landowski en su grandioso templo al pensamiento y al esfuerzo humano[98]; y predicando a los pájaros en una cerámica expresionista[99] y en un lienzo, de técnica avanzada también[100]:

prescindiendo del particular juicio, son estas señales claras de la vitalidad del tema franciscano en el arte que mira al porvenir. La opinión acerca del arte de hoy suele ser triste; no lo es la mía. Allá amargados y exclusivistas, nuevos Jeremías, derramen lágrimas sobre el pasado y vaticinen la destrucción de toda belleza; ésta jamás perecerá, y el arte durará tanto como el mundo. A nuevos tiempos, nuevos conceptos y nuevas formas; procuremos explicárnoslas, por mucho que disten de nuestros gustos. Fuera audacia discernir qué habrá de quedar de las tendencias actuales; es pleito reservado a los que vendrán detrás; pero cuando Holanda, Guevara, Pacheco y tantos otros se equivocaron al fallar en contra de grandes artistas coetáneos suyos, parece cautela de prudentes no proferir anatemas, aunque sólo sea en previsión de risas futuras.

¡Que el sentimiento con que incendia al mundo el Serafín de Umbría desde hace siete siglos, siga lanzando flechas de luz sobre artistas y poetas!

NOTAS

1. Es la descripción que en la *Segunda Vida* hace Tomás de Celano. Sobre la elaboración de los libros de este primer cronista franciscano, véase N. Tamassia, *S. Francesco d'Assisi e la sua legenda*, Padua, 1906, libro interesante, aunque tendencioso. Celano escribió la primera Vida entre 1228 y 1229, y la segunda entre 1246 y 1247.

Fr. Marcos de Lisboa dió la descripción que hubo de divulgarse y de inspirar a los artistas españoles, dice así:

«Era el padre Sant Francisco de estatura mediana, más pequeño que grande; la cabeza, redonda y no grande; el rostro, un poco largo; la frente, llana; los ojos, negros y apacibles y no grandes; tenía los cabellos de la cabeça y de la barba negros y la nariz igual y delicada y las orejas pequeñas. Era de rostro alegre y benigno, no blanco, más moreno, su lengua era aguda y viva, la voz clara, dulce y sonorosa... tenía los dientes juntos y iguales y era de muy pocas carnes y delicada complexión.» *Primera parte de las chronicas de los frayles menores, traduzida de lengua portuguesa en castellana por el Padre Fray Diego Navarro.* En Alcalá, 1568 (Bib. Nacional), libro X, capítulo III, folio CCXXXVIII.

2. Recuérdese la escena en el bellísimo soneto de Carducci: «Fratre Francesco, quanto d'aere abbraccia», *Poesie scelte* (Bologna), 2.ª edición, 208.

3. Cuéntalo San Buenaventura.

4. E. Mâle, *L'art religieux en France de la fin du Moyen Age*, 145.

5. «Las lardearé todas por de fuera» es la expresión que emplea Fr. José González de Zaldívar en su *Compendio de la Vida del llagado Serafín* (Pamplona, 1776, 197), libro que conserva todavía el gusto de la buena lengua, como otros devotos de la mala época.

6. G. K. Chesterton, *Saint François d'Assise*, trad. de Isabelle Rivière. París, Plon., 1925, 162.

7. Es libro magistral el de H. Thode, *Saint François d'Assise et les origines de l'Art de la Renaissance en Italie*, traducción francesa, 2 volúmenes, París [1905].

En España apenas se ha tratado. D.ª Blanca de los Ríos de Lampérez publicó un inspirado artículo (*Raza española*, números 6 y 7, 75-80) titulado *San Francisco en el arte español*. En Mayo de 1926. la misma ilustre escritora dió una conferencia de las organizadas por el Colegio de Doctores de Madrid, con motivo del Centenario, que, en parte, se publicó en *La Esfera* del 16 de Mayo. Sobre las representaciones de San Francisco hay recogidos muchos materiales en los artículos *Mis colecciones iconográficas*, publicados por el P. Albocácer en «Coleccionismo», a partir del número de Marzo de 1916.

8. Thode, ob. cit., páginas 112-3.

9. P. Atanasio López, *Viaje de San Francisco a España*, en Archivo Ibero-Americano, tomo I, 1914.

10. La oración ante el Apóstol se representa en un grupo en el refectorio del convento compostelano; Santiago, sentado, habla con San Francisco, de rodillas. Ignoro la fecha de estas esculturas (¿siglo XVI?), que sólo conozco por el grabado que publica el P. Albocácer, «Coleccionismo», Nov. 1916.

11. Sobre el origen islámico de las órdenes mendicantes, hay indicaciones en un libro francés reciente que no he podido consultar, y debo la noticia de que no existieron tales comunidades en España ni en el Norte de África, al ilustre arabista D. Miguel Asín. Utilizo la edición de *I Fioretti*, con prólogo de G. C. Passerini, ilustrada por Attilio Razzolini. (S. Casciano, Florencia, 1924.)

12. Citada por el P. Atanasio López, ob. cit.

13. P. Atanasio López, ob. cit.

14. L. Serrano, *Don Mauricio, Obispo de Burgos* (Madrid, 1922), 88.

15. López Ferreiro, *Historia de la Iglesia de Santiago*.

16. Wadingo, *Annales minorum* (Lugduni, 1635), I, 566.

17. Ob. cit. I, 77.

18. V. Facchinetti, *Iconografía francescana (saggio)*, Milano, 1924. Hay traducción española del P. S. Eiján. Es obra deficiente.

Quizá es anterior al fresco de Subiaco el retrato del Beato Juan de Perusa, que fué mártir en Valencia, firmado por Bonamico en 1225 (capilla de San Próspero en Perugia). P. Ricci, *Il piú antico dipinto francescano*, en «L'Oriente serafico», 31 Agosto 1910, 337-44, citado por el P. Atanasio López.

19. M. Gómez Moreno, *Provincia de León*, 1925, 503.

20. Nello Tarchiani, *San Francesco nell'arte dei secoli XIII*

e *XIV*, 41-50, del supl. al núm. del 24 Enero 1926 de *L'Illustrazione Italiana*.

21. Wadingo, *Annales*, tomo II, 182.

22. *Catálogo monumental de la provincia de Salamanca*, del señor Gómez Moreno, todavía inédito.

23. *Annales*, I, 1214.

24. Fr. José Santa Cruz, *Chronica de la Sta. Provincia de S. Miguel* (Madrid, 1671), lib. II, cap. I; «es el primer retrato de S. Francisco que se copió en el mundo... el hábito descubre todo el pie descalzo, y la capilla se muestra al uso primitivo, de una pieza con el hábito cosida a él, sin pecho ni espaldar más de la dicha capilla, que medio puesta en la cabeza se va angostando y cayendo sobre las espaldas» (Citado por el P. Atanasio López).

25. A. López Ferreiro, *Historia de la S. A. M. Iglesia de Santiago*, 1902, tomo V, p. III-3.

26. P. Flórez, *España Sagrada*, XXVII, 535. Martínez Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos* (1866), 241. R. A. de los Ríos, *Burgos* (1888), rebate las identificaciones propuestas y cree que se representa a Alfonso VI y Doña Constanza dando a un canónigo regular burgalés el privilegio de 1075, o a San Fernando y Doña Beatriz en el acto de la fundación de la Catedral. El barón de la Vega de la Hoz, en «Arte español» (Febrero 1912), *La estatua del Obispo don Mauricio*, cree que «representa sencillamente el Juicio final... En Bourges existe una obra escultórica... con idéntica composición, aun cuando tiene mayor número de figuras». Es afirmación hecha de ligero. En Bourges aparecen tan sólo un franciscano y un rey, y la escena no se relaciona en lo más mínimo con la burgalesa. El dintel de Bourges está muy reproducido; vid, por ejemplo, en la lámina 158 de *Le Musée du Sculpture Comparée du Palais du Trocadero* (París, A. Guerinet). El P. Atanasio López sospecha «que no está representado el Seráfico Patriarca, sino alguno de sus hijos, tal vez el B. Juan Parente».

27. El P. Beaulieu, *Etudes franciscaines*, Julio, 1906, 61, dice es moderna, quizá posterior a Wadingo. En 1787 la copió D. Manuel Eraso para remitirla al marqués de Florida Pimentel, director *(sic)* de la Real Academia de San Fernando (P. Atanasio López, I, 444).

28. P. Pablo Manuel Ortega, *Chronica de Santa Provincia de Cartagena* (Murcia, 1740, parte I, 9). D. J. J. Amor y Calzas, en sus *Curiosidades de la Ciudad de Huete* (Madrid, 1904), dice que era de madera y de unos 50 cm., toscamente labrada, con los brazos cruzados y como encogido. «Cuando cerraron el convento pasó a la propiedad de D. Diego de Parada, y muerto éste, a la de su hija D.ª Rosario,

que se halla en Cuenca, donde la debe conservar» (*Apud.* P. Atanasio López).

Se han citado con frecuencia dos esculturas de Vich como muy antiguas: «En la ciudad de Vich consérvase la tradición de haber predicado allí S. Francisco desde lo alto de la torre del huerto de casa de Tort (hoy Benlo), al extremo de la Rambla de Moncada. Lo cierto es que en dicha torre se conserva, para perpetuar este hecho, un relieve de piedra con la imagen del santo Patriarca, bastante gastada, y que no lleva inscripción ni fecha». (*Vich: su historia y sus monumentos*, por D. Solarich, 1854, p. 142.)

«En Vich — escribe la Pardo Bazán, *S. Francisco*, I, página 136 — existen dos bajos relieves que representan a San Francisco con la manos alzadas al cielo en actitud de predicar y que se suponen correspondientes a la época en que el Santo visitó la ciudad.»

Según carta del doctísimo director del Museo Episcopal de Vich, D. José Gudiol, «son obras de arte (¿?) popular y sin importancia arqueológica. Uno de ellos está en la fachada de la casa gremial de los curtidores blanqueros, llevando la data 1735. El otro resulta obra tosca y anodina, que bien pudiera ser de la primera mitad del siglo XVII. Este último, ahora está empotrado en el sitio donde estuvo dicha torre, que fué derribada hará unos veinticinco años.

29. Sobre esta singular personalidad véanse: P. Fita, «Bol. Real Academia de la Historia», 1884, V, 308 y siguientes; VI, 379; y G. Cirot, *De operibus historicis Iohannis Aegidii Zamorensis*, Burdigalae, 1913.

30. Fol. 224 v. en el códice 2.763 de la Bib. Nac.

31. D. Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, exemplo XXXI, «Del juicio que dió un Cardenal entre los clérigos de Paris et los frailes menores», pág. 170 de mi ed. Madrid, 1920.

32. J. Botet y Sisó, *Provincia de Gerona* (Barcelona, ed. A. Martín), páginas, 241-2.

33. Bib. AA. EE., LVII, *Poetas anteriores al siglo XV*.

34. E. Bertaux en *L'Histoire de l'Art*, de Michel, III, 2.ª parte, página 819, fig. 479.

35. Publicado en «Museum», 1917, pág. 38.

36. J. Villaamil y Castro, *Erección del Gran Hospital Real de Santiago*, «Galicia histórica», 1901.

37. No es segura la fecha de otra efigie compostelana de San Francisco: aparece en la puerta de San Jerónimo (hoy Escuela Normal). La portada se ordena a la manera románica, aunque es de hacia 1490; pero se trasladó al lugar que ocupa en 1652, y tal vez de entonces daten algunas estatuas, quizá el San Francisco y el San Pedro.

que, según mi querido amigo el arquitecto municipal de Santiago, don Constantino Candeira, se diferencian de las demás. Sin embargo, el San Francisco presenta el rótulo en larga cinta, cual si fuese gótico. Ya queda dicho cómo el arcaísmo es el denominador común de las obras de arte en Galicia entre el siglo XIII y el XVII.

38. Hay fot. Laurent, y el San Francisco fué publicado, según agua fuerte de Nicomedes Mendivil, en *El Arte en España*, I, 1862, entre las páginas 294-5.

39. M. Cagigal. *Capilla de Sta. Ana en Cervera del Río Pisuerga*, Bol., 1924, p. 40.

40. El marqués de Santillana tiene un soneto a Santa Clara: «del seraphico sol muy dina hermana».

41. *Cancionero del siglo XV*, por Foulché Delbosc. «Nueva Bib. AA. EE.»

42. *Cancionero de diversas obras.* (Toledo 1508.)

43. M. Gómez Moreno, *Sobre el Renacimiento en Castilla.* «Archivo Español de Arte y Arqueología», I, 1925.

44. L. Tramoyeres, *El pintor Nicolás Falcó*, «Archivo de Arte Valenciano», 1918, 1 y siguientes, publica el documento, 13, y la escultura, 15, fig. 12.

45. Betolaza y Esparta, *Iglesia San Gil de Burgos* (Burgos, 1914).

46. Villaamil, *La Catedral de Sigüenza*, p. 306.

47. Orueta, *La escultura funeraria en Castilla*, p. 231-2.

48. Orueta, ob. cit., p. 239.

49. Martínez Sanz, ob. cit. p. 267.

50. A. Floriano, *El retablo de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Berruguete* (Cáceres, 1918); y R. Orueta, *Berruguete y su obra*, 1919, 185-6. Debo a mi docto amigo el franciscano P. Bandín noticia de que en la iglesia de la Orden de Paredes de Nava hay un San Francisco que se cree de Berruguete. No he podido averiguar nada acerca de esta obra.

51. P. Quintero, est. cit.

52. Ejemplar interesante es el San Francisco que figura en el segundo cuerpo del retablo de San Bartolomé de Jaén, con barba y cogiendo la cruz; la fecha de la obra habrá de fijarse después de 1570, pues es posterior a Gaspar Becerra.

53. Orcajo, *Historia de la Catedral de Burgos*, p. 34.

54. Martí y Monsó, *Estudios*, hist. artis., p. 436.

55. J. Agapito y Revilla, «Castilla artística e histórica», 1918, 256, y 1919, 80.

56. Bib. AA. EE. XXXV, p. 535. La misma idea en Úbeda: romance que acaba:

«Trocóse en Cristo Francisco — Amó y quedóse llagado», en el mismo tomo, 121.

57. Biblioteca de AA. EE., I, 709.

58. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, I, CCLXXXIX.

59. Bib. Nac., ms. 3.938. Se imprimió en Toledo por Juan Rodríguez (1587), y en Madrid (1604).

60. Quintero, *Sillas de coro*.

61. Agapito y Revilla, *La obra de Esteban Jordán en Valladolid*, «Arte español», Agosto 1915, páginas 356 y siguientes, fig. 4. El retablo de Sancti Spiritus en el est. y rev. cits., I, 1916, páginas 35-7, figura 8.

62. Sánchez Arteaga, *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense* (Orense, 1916).

63. *La escultura funeraria*, 284 y siguientes. Clásico también es el que adorna el ático del retablo de la Epístola en el convento de Santa Isabel de los Reyes de Toledo, posterior a 1572, que es la fecha del altar mayor.

64. Pacheco, *Arte de la Pintura*, ed. Cruzada Villaamil, II, 303. «Antonio Mohedano... fuera el mejor pintor de este asunto que se había conocido en este tiempo; pero dejaremos esta gloria a Dominico Greco, porque se conformó mejor con lo que dice la historia.»

65. Véase el estudio de P. Guinard, *Saint-François dans l'œuvre de Greco en Revue d'histoire franciscaine*, Enero, 1925.

66. En la decoración plateresca, con escudos de D. Juan Rodríguez de Fonseca, † en 1524, del contorno del coro de Palencia, hay un San Francisco del siglo XVII. Porque figura en la entrada de San Esteban de Salamanca, y no citarla pudiera achacarse a olvido, ha de mencionarse el San Francisco, obra también de este siglo, a pesar del doselete plateresco; carece de dotes que la hagan recomendable. En el hospital de Santiago de Úbeda se ve un San Francisco sobre una repisa del crucero, emparejado con un San Roque; medita contemplando una cruz; es talla de escaso valor.

67. Niégalo Agapito Revilla en su *Catálogo del Museo de Valladolid*, número 308, confesando que no acierta con la atribución. No conozco ni por fotografía los números 304 y 428 anónimos del mismo *Catálogo;* el último es de vestir.

68. Según el P. Larrinaga, *La tradición artística en la provincia franciscana de Cantabria*, San Sebastián, 1918, p. 19, era de Gregorio Fernández, y la traza, de Diego de Basoco, el retablo de Aránzazu; se conservan fragmentos, entre ellos una cabeza tenida como de San Antonio, a pesar de ser barbada.

69. El tipo de Montañés se repitió durante todo el siglo XVII. Es

muy hermoso y más esbelto el de San Clemente de Sevilla, ya de la segunda mitad, estofado.

70. Fr. J. Ruiz de Larrinaga, *La tradición artística de la provincia franciscana de Cantabria*, San Sebastián, 1925, 31-5; dos fotografías, conjunto y relieve de la devolución de las vestiduras. Sólo por la mención de este autor conozco el retablo de Santa Ana de Oñate (ob. cit., 29); al parecer fué todo él de temas franciscanos; la Impresión de las llagas, relieve pagado a Martín Zarataín en 1664, se conserva en el altar actual. Dígase lo mismo del de Mondragón, obra de Jacobo Ayesta y Rafael Larralde, arquitectos vergareses de 1695; en el ático, los estigmas con Fray León arrodillado con un libro abierto, que da la fecha en que se doró, 1771 (ob. cit., 25).

71. I. Portabales, *El coro de la Catedral de Lugo* (Lugo, 1915), 127.

72. Número 39 en el Códice de 94 piezas dramáticas del Teatro antiguo español, Bib. Nacional de Madrid.

73. *Obras de Lope de Vega*, ed. de Menéndez Pelayo, tomo IV, «escrita con notable desaliño y a veces con incongruencias pedantescas».

74. Bib. AA. EE., XXXV, p. 121. El romance «Un mancebo mercader — quiso casarse en su tierra...», figura en la pág. 127 del *Romancero espiritual para recrearse el alma con Dios* (Pamplona, 1624). Hay reproducción de la Hispanic Society. En la pág. 128 va el romance *A las llagas:* «Al tiempo que el alma llora».

75. E. Cotarelo, «Boletín de la Real Academia Española», Octubre de 1916.

76. Algo de esta idea hubo de vislumbrar Rusiñol, que en sus *Impresiones de arte*, 232, y atribuyéndolo a Cano, escribe: «Allá, en el fondo del mueble, una figura mirándonos fijamente, un ser casi vivo muriéndose, una cara de una palidez de cera, honda y desencajada, entreabriendo unos labios de agonía; un ser sin cuerpo de una rigidez de cadáver que se incorpora de la tumba».

77. Página 303 del tomo II, ed. Cruzada.

78. Ponz *(Viaje*, V-112) habla de esta pintura entre las ya desaparecidas en su tiempo y probablemente transportada a otros conventos por causa de las obras.

79. Será Jacobo de Cavallina, que fué Obispo de Ariano desde el 8 de Abril de 1463 hasta 1480, año de su muerte (Eubel, *Hierarchia catholica medii aevi*, Munich, 1914, II, 94.

80. Fr. Marcos de Lisboa, *Primera parte de las Chronicas*, ed. citada, lib. X, cap. I, fol. CCXXXVI-VII. En la Bib. Nac., ms. 6.176, folio 120, hay otra versión, quizá anterior, casi sin variantes.

81. Aunque para muchos autores es de Alonso Cano, no puede

dudarse que no es suyo. Palomino ya se lo atribuyó a Mena, que fué nombrado escultor de la Catedral de Toledo, quizá por consecuencia de esta obra, en 7 de Mayo de 1663. (Pérez Sedano, *Notas del Archivo...* 96.)

82. Orueta, *La vida y la obra de Pedro de Mena* (Madrid, 1913).

83. Ch. Davillier. *Les arts decoratifs en Espagne* (París, A. Quantin, 1879), 46. Refiere cómo Zacharie Astruc hizo una copia del San Francisco del Tesoro de Toledo en 1875, que alcanzó gran fama, y rebate la idea de que sea obra de Cano; aduciendo los textos de Palomino, Ponz y Cean, prueba es de Mena, y da noticia de que el coleccionista M. Odiot expuso en la Universal de París de 1878 un San Francisco que «offre beaucoup d'analogie avec celui de Pedro de Mena mais lui est de beaucoup superieur... on croirait voir un Zurbarán en sculpture», y concluye con un agudo análisis, haciendo ver que el original es el de la Col. Odiot. Reprodúcense apareados, y el de Cano en agua fuerte de Gaujean, de la que se sacó la fotografía que publico. Años después, D. P. de Madrazo, en la III serie de *España artística y monumental* (Madrid, Viuda de Rodríguez, 1889), cuad. II, refirió el hallazgo del San Francisco de Cano, comprado en 1873 ó 74 por un acreditado sastre llamado Mejía en el Rastro por 200 reales; estuvo expuesto en el comercio de D. Pedro Bosch, en la Platería de Martínez, y Hartzenbusch exclamó: «¡Este Santo vive!» Por aquellos días, el propio Madrazo, en un artículo en *La Época*, estudió la estatuilla, considerándola como de Cano y original de la del Tesoro de Toledo. Y acaba la nota refiriendo que se llevó a la Exposición de París de 1878 y que pagaron 100.000 francos por ella.

84. Debo noticia y fotografía de esta escultura a mi amigo don J. Carriazo. El aspecto humano de empequeñecimiento y vulgaridad es todavía mayor en el San Francisco guardado en Cau Ferrat; se publicó en «Museum», 1917, 38.

85. La popularidad del tipo llegó a todas las regiones y entró en las corrientes del arte vulgar; en Galicia recuerdo un crucero en La Guardia (Pontevedra), será del siglo XVII; está detrás del crucifijo y a los pies tiene una rosa; hay de él un admirable dibujo de Castelao.

86. A. Gallego Burín, *El escultor José de Mora*, Granada, 1925, figura 46.

87. Piferrer y Cuadrado, *Islas Baleares* (España, ed. Cortezo, Barcelona, 1888, 790).

88. Bib. Nac., ms. 3.672. El tomo comprende, casi en su totalidad, las actas de la Academia literaria de Huesca por los años de 1610 y siguientes. Abundan trabajos de tema franciscano. Fol. 28 y siguientes: discurso a la devoción de San Francisco; soneto por *El Tardío;*

discurso sobre la abstinencia del Santo por *El Callado;* otro a las llagas de *El Religioso.*

89. Quizá sea del siglo XVII la imagen que el P. Ocerín-Jáuregui (artículo en *La Voz de San Antonio,* citado por el P. Atanasio, obra mencionada, p. 440) vió en la ruinas del convento de Ayllón; es de piedra. Debo a mi amigo, el muy docto arqueólogo de Calatayud, don J. M. López Landa, las siguientes noticias: El retablo de las clarisas — antes de frailes franciscos — de esta ciudad es barroco, de fines del XVII; «la figura de San Francisco es teatral y violenta; vuelve la cabeza al serafín como resistiendo al favor divino»; este retablo tiene relación con el de San Francisco de Tarazona (hoy hospital). En una capilla de la Iglesia del Pilar de Zaragoza está el retablo de los franciscanos de Tauste; el relieve de los estigmas pasó al cuerpo superior, por haberse dedicado a San Joaquín; en Tauste quedó un San Francisco en la parroquial, que debió de ser imagen adosada a un pilar; son obras posteriores a las de Calatayud y Tarazona. También en La Almunia hay una serie de imágenes franciscanas barrocas de gran tamaño; proceden, al parecer, del convento de la Orden de Alpartir. Según comunicación de mi amigo el franciscano P. Bandín, el retablo del convento de Maella (Zaragoza) es un gran relieve del privilegio de la Porciúncula. Conozco por fotografía un San Francisco que, procedente de Sevilla, pasó por el comercio granadino. Con el crucifijo en la diestra, el Santo está en actitud de predicar; el pelo, espeso y largo, comunica una expresión extraña y nada grata a la escultura, que está muy lejos de ser una obra maestra. Quizá ya es del siglo XVIII el pequeño imitación de Mena que actualmente se expone en Alcalá de Henares: es de escaso valor,

90. «Bética», Julio, 1916.

91. Según el P. Larrinaga (ob. cit., p. 27), talló las imágenes para el retablo del convento de las franciscanas de Segura, que en 1749 trazó el franciscano Fr. Jacinto de la Sierra. En el mismo año trazó el P. Sierra el de las clarisas de Oñate, que se doró en 1753. El San Francisco es una hermosa imagen (fot. del conjunto, ob. cit., p. 28). De este tiempo cita el P. Larrinaga el retablo de Santa Clara de Tolosa, trazado en Enero de 1744 por D. Ignacio de Ibero, maestro del colegio de Loyola y contratado por Juan Ignacio de Azpiazu (ob. cit., página 39). Algo posterior y de mediana escultura es el de San Fracisco de Vitoria de 1783, obra de José de Moraza (p. 10).

92. P. Albocácer, est. y rev. cit., Mayo, 1907, grabado en la página 96.

93. Murguía, *El Arte en Santiago en el siglo XVIII.* Reprodúcese en «Coleccionismo», Noviembre, 1916; será de este siglo el «de re-

gular ejecución» que vió el P. Atanasio López en un altar colateral de la parroquia de Arzúa: *Excursión a la villa de Arzúa*, en *El Diario*, de Galicia, 27 y 29 Junio 1917.

94. Se publicó por Lampérez, *Historia de la arquitectura cristiana*, tomo. II, pág. 522, fig. 505.

95. De líneas bellas es el retablo del convento de Zarauz, construído por planos que aprobó la Academia en 1827-30; en el ático se representan los estigmas. P. Larrinaga (ob. cit., p. 40-1, 1 fot.). El P. Albocacer (est. cit., Abril 1916) cita imágenes de San Francisco de Fuxá y Sanabria, de Barcelona, Venancio Marzo, Modesto Quilis y José M.ª Ponsoda, de Valencia. Un famoso escultor, Agustín Querol, ha dejado dos buenas interpretaciones de San Francisco en el busto en mármol — Museo de Tortosa — y en su importante obra *San Francisco curando a los leprosos*, que obtuvo medalla de oro en Berlín, Munich y Viena. Del repujador catalán E. Muñoz Morató, se publicó una pila para agua bendita con un San Francisco con la calavera y un fraile compañero en *La Esfera*, 4 Agosto 1917.

96. Mármol y bronce son los materiales más empleados por los escultores del XIX. El San Francisco de la portada de la catedral de Barcelona es de Carbonell (1887).

97. En la poesía moderna ha sido muy tratada la figura del Santo de Asís. En España hay que recordar el admirable poema *Sant Francechs*, de Jacinto Verdaguer. Recientemente, 22 de Mayo de 1925, Eduardo Marquina leyó una notable conferencia en verso en el ciclo del centenario. No he podido consultar el libro de R. Monner y Sans: *Canciones de San Francisco. Esbozo de una antología franciscana.*

98. Es obra de grandísimo empeño. En uno de los muros: el de *los Himnos*, se reproduce el *Canto al Sol;* lo entona San Francisco en pie ante Santa Clara. («Revue de l'Art», Junio 1925.)

99. Cerámica de Fau et Guillard, modelo del escultor L. Leyritz (H. Clouzot, *La ceramique a l'exposition* en «La renaissance de l'Art français», Diciembre, 1925).

100. Exposición en el Grand Palais, *Trente ans d'art independant*, de 1926.

6497-4
14

CATHOLIC THEOLOGICAL UNION
3 0311 00114 1469

WITHDRAWN

N 8080 .F7 S34 1926
Sanchez Canton, F. J.
1891-1971.
San Francisco de Asis en la
escultura espanola

BOUND BY